Die Elemente

der

Musikalischen Aesthetik

Von

Hugo Riemann
Dr. phil. et mus.
Dozent an der Universität Leipzig

Berlin & Stuttgart
Verlag von W. Spemann

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
148625
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.
R 1900. L

Bdy 3688 of 1900
Lod

Druck der Hoffmannschen Buchdruckerei in Stuttgart.

Digitized by Google

Herrn

P. P. O. Dr. phil. **Eduard Sievers**

Ritter p. p.

in Leipzig

in Verehrung gewidmet

Digitized by Google

Digitized by Google

Vorwort

Diejenigen Leser, denen meine früheren theoretischen und ästhetischen Arbeiten über Musik vertraut sind, werden kaum etwas wirklich Neues in der vorliegenden Schrift finden. Doch hoffe ich, denselben Freude zu machen durch die Art, wie alles, was ich sonst verstreut nach Gelegenheit behandelt habe, sich hier zu einem wohlgeordneten Ganzen fest zusammenfügt. Daß eine solche systematische Darstellung der ästhetischen Elemente für die Musik eigentlich doch noch nicht unternommen worden ist, vielmehr die Handbücher der musikalischen Aesthetik sich durchweg einer Erörterung der Grundbegriffe entschlagen und nur allzubald auf das Gebiet komplizierter Anwendungen derselben überspringen, mag zur Rechtfertigung meines Unternehmens dienen. Auffallen wird die Spärlichkeit der solchen Werken entnommenen Zitate. Wenn ich aber Dr. Friedrich von Hauseggers „Musik als Ausdruck" (1885) gar nicht angezogen habe, so bedarf das angesichts der scheinbaren großen Verwandtschaft der Grundanschauung vom Wesen der Musik eines Wortes der Erklärung; als solches wird, denke ich, der Hinweis genügen, daß das Endergebnis meiner Darstellung ein demjenigen Hauseggers derart gegensätzliches ist, daß

Digitized by Google

man mein Buch im Ganzen als den Versuch einer Widerlegung seiner Folgerungen betrachten kann. Nie und nimmermehr ist auf dem Wege, den Hausegger einschlägt, zu einer vollen Würdigung der auf eigene Füße gestellten, „absoluten" Musik zu gelangen; daß aber gerade diese für unsere in die Ueberschätzung der Opern- und Programm-Musik sich verlierende Zeit ein ernstes Bedürfnis ist, wird jedem Freunde der Kunst Bachs und Beethovens Ueberzeugungssache sein. Wenn auch meine Ausführungen überwiegend elementarer Natur sind, so denke ich doch, daß sie wenigstens den Ausblick auf die weite Wunderwelt der reinen, wahren Musik freier zu machen geeignet sind. Eine gewisse Beschränkung meiner Aufgabe schien mir geboten, um den Endzweck fest im Auge behalten zu können. Nutzanwendungen sowie Ausführungen einzelner Partien zu größerer Weitschweifigkeit waren leichter zu machen als zu meiden; so wird man durch das ganze Buch verstreut den Nachweis der Mittel finden, welche die Musik befähigen, zu illustrieren, zu malen: daß aber darin nicht ihre höchste Aufgabe liegt — das nachzuweisen, war ein leitender Gedanke meiner Arbeit. Ob es mir gelungen ist, diesem Gedanken überzeugenden Ausdruck zu geben, müssen nun aber andere Leute entscheiden als der Verfasser.

Leipzig, den 11. Mai 1900.

Dr. **Hugo Riemann.**

Digitized by Google

Inhalt.

	Seite
Vorwort	V
1. Aesthetik	1
2. Kunst	6
3. Musik	17
4. Tonhöhe	25
5. Klangfarbe	48
6. Dynamik und Agogik	62
7. Die Wurzeln der Kunst	76
8. Skala, Harmonie	83
9. Dissonanz. Verbotene Fortschreitungen	107
10. Tonalität	117
11. Rhythmus	133
12. Motiv	154
13. Nachahmung	170
14. Kontrast. Konflikt	188
15. Charakteristik und Tonmalerei	203
Alphabetisches Namen- und Sachregister	232

Digitized by Google

Digitized by Google

1. Aesthetik.

Die folgenden Untersuchungen sollen eine gedrängte Darstellung der wichtigsten Probleme der musikalischen Aesthetik und der Versuche ihrer Lösung geben, aber nicht im Gewande historischer, sondern in dem systematischer Entwicklung, doch auch nicht als ein fertig vorliegendes System, das sich von allgemeinen Kategorien aus herabsteigend ins Einzelne spezialisiert, sondern vielmehr als ein vom Elementaren und Speziellen der Einzelprobleme aus sich allmählich aufbauendes, also nicht im Sinne einer Aesthetik von oben, sondern einer Aesthetik von unten.

Die musikalische Aesthetik ist ein Teil der allgemeinen Aesthetik, nämlich der sich speziell mit der Musik beschäftigende. Um uns über die Aufgabe unserer Untersuchungen klar zu werden, bedarf es daher zunächst der Begriffsbestimmung der Aesthetik überhaupt. Der Name Aesthetik für das heute mit dem Worte bezeichnete Gebiet ist nicht, wie man zunächst vermuten sollte, antik, sondern erst im 18. Jahrhundert durch Alexander Baumgarten in die Terminologie der Philosophen eingeführt worden, nämlich in seinem lateinisch geschriebenen Werke „Aesthetica“ (1750, 2. Teil 1758). Doch knüpfte Baumgarten offenbar mit der Aufstellung dieses Terminus an des Aristoteles Schrift „περὶ αἰσθήσεως καὶ αἰσθητῶν“ an, und das Neue bei Baumgarten ist weder die Beschäftigung mit den Problemen der sinnlichen Wahrnehmung, noch der Versuch einer allgemeinen Theorie des Schönen, sondern vielmehr die Gegenüberstellung der

Digitized by Google

Lehren von der sinnlichen und der intellektuellen Erkenntnis, der Aesthetik und der Logik, bei welcher Gegenüberstellung die sinnliche Erkenntnis zunächst als die unvollkommenere erschien, weil sie nicht bis zur völligen begrifflichen Bestimmtheit vordringt, sondern mit nicht weiter zergliederbaren Urteilen operiert. Erst ganz allmählich wandelte sich die neue Lehre zu der Prätension um, daß dieses Jenseits der begrifflichen Bestimmtheit nicht ein Unter, sondern ein Ueber sei; die von H. Lotze in seiner „Geschichte der Aesthetik in Deutschland" betonte anfängliche „Geringschätzung ihres Gegenstandes" schlug damit in das Gegenteil um, nämlich in die Geringschätzung der intellektuellen Erkenntnis im Vergleich mit den Emanationen der künstlerischen Phantasie. Eine dritte Phase der Entwicklungsgeschichte der Aesthetik führte endlich einen Ausgleich der Gegensätze herbei und stellte den Kontakt zwischen den schönen Wissenschaften und den Verstandeswissenschaften durch genauere Untersuchungen über die Elemente des Empfindungslebens her. Die sich zuerst ins gestaltlose „Phantastische" verlierende Aesthetik der Zeit der Romantik kam durch die Hinwendung der Theorie auf die Untersuchung der formalen Elemente des ästhetisch Wirksamen in Gefahr, ganz zu einer Formenwissenschaft zu werden. Doch hat die Vertiefung der psychologischen Voruntersuchungen in neuester Zeit wieder mehr die Aufmerksamkeit auf das eigentlich Inhaltliche, auf die direkten Faktoren der ästhetischen Wirkungen gelenkt und die weitere scharfe Unterscheidung der ursprünglichen, unmittelbaren und der mittelbaren, associativen Wirkungen hat zu einem komplizierten Lehrgebäude geführt, das sich in eine Anzahl gegeneinander sich abhebender und einander ergänzender und tragender Teile gliedert.

Hat es die Aesthetik zunächst ganz allgemein mit der Betrachtung der durch die sinnliche Wahrnehmung ohne Beihilfe des zergliedernden Verstandes gewonnenen Anschauungen und den sich in denselben aussprechenden Urteilen zu thun, so erscheint es als eine sehr bedeutende Einschränkung ihres Gebietes, wenn man die Naturbetrachtung aus ihr aus-

Digitized by Google

scheidet und als ihr alleiniges Objekt die Kunst hinstellt. Obgleich diese Einschränkung unerläßlich ist, wenn wir uns von einer Allgemeinen Aesthetik aus auf eine Musikalische Aesthetik spezialisieren wollen, so ist doch diese Einschränkung zunächst weder selbstverständlich, noch radikal durchführbar. Denn es ist einleuchtend, daß die Kunstästhetik, wenn sie es, wie die Aesthetik im allgemeinsten Sinne des Wortes, mit den Formen und Thatsachen der sinnlichen Erkenntnis, der Anschauung, zu thun hat, weder andere Ursachen noch andere Wirkungen wird aufweisen können, als die allgemeine Aesthetik; sie wird vielmehr immer und überall auf die Natur, welcher die Kunst nachschafft oder die sie umschafft, zu rekurrieren haben als das eigentliche Fundament, auf welchem ihr gesamter Aufbau ruht. Wohl aber darf die Kunstästhetik als Lehre sich insofern ein beschränktes Gebiet wählen, als sie der Naturwissenschaft die Feststellung gewisser elementaren Thatsachen der Sinnesfunktionen überläßt, dieselben als ein Gegebenes, Feststehendes ihr entlehnt und sich als ihr Spezialgebiet den Nachweis der eigenartigen Anwendungen reserviert, welche die Naturgesetze auf dem Gebiete des Kunstschaffens finden. Insbesondere wird sie der Physik, Physiologie und Psychologie die Feststellung des Verhältnisses von Reiz und Empfindung, die Untersuchungen über Natur und Leistungsfähigkeit der Sinnesorgane, über die Grenzen der Unterscheidbarkeit gleichzeitiger oder einander folgender Reize, über Hemmung und Unterstützung u. s. w. überlassen oder mit deren Ergebnissen als erwiesenen Thatsachen rechnen, soweit sie dessen bedarf. Sie darf das mit dem gleichen Rechte, mit welchem sie die Gesetze der Logik als gegeben annimmt und mit ihnen rechnet, ohne ihrerseits dieselben abermals zu eruieren. Desgleichen wird sie mit den Begriffen der Mechanik und der Mathematik als bekannten operieren und ebenso die Farbenbrechung des Lichtes, wie die Zusammensetzung der Klänge aus Partialtönen als bekannte Phänomene voraussetzen. Gerade durch diese Ausscheidung der durch die Arbeiten auf anderen Ge-

Digitized by Google

bieten erledigten Voruntersuchungen wird sie eben erst zu einer geschlossenen Spezialwissenschaft.

Die Aesthetik im engeren Sinne, die Kunstästhetik, beschränkt sich also durchaus auf die Betrachtung von Kunstwerken und Kunstwirkungen, ihre Entstehungsbedingungen, ihre in sich gesetzmäßige Bildung aufweisend und die Elemente ihrer Wirkung auf den Beschauer oder Hörer in ihren Wechselbeziehungen analysierend. Ebenfalls aus dem Gebiete der Aesthetik auszuscheiden ist das Spezialtechnische der Herstellung des Kunstwerks, alles was den Kampf mit dem stofflichen Material angeht, aus welchem das Kunstwerk gebildet wird, so z. B. das Behauen und Zusammenfügen der Steine oder gar das Stützwerk und Gerüst in der Architektur, das Farbenmischen, Untermalen und Firnissen, aber auch die Perspektive, überhaupt die Korrektheit der Zeichnung in der Malerei; in der Musik die eigentliche Satzlehre, die Harmonielehre und der Kontrapunkt oder gar die Lehre vom Umfange der einzelnen Instrumente und der Usus der Notierung für dieselben, in der Poesie die Silbenmessung oder gar die sprachliche Grammatik und Syntaxis u. s. f. Doch werden alle diese technischen Dinge im Spezialfalle auch die Aesthetik beschäftigen können, besonders wo Mängel der Technik einen Abstand zwischen Wollen und Können, zwischen Idee und Verwirklichung fühlbar machen. Auch hier wird die Aesthetik die feststehenden Normen der Spezialiehre als ein Gegebenes voraussetzen, auf das ohne Weiterungen Bezug genommen werden kann.

Mit Recht sagt Fechner (Vorschule der Aesthetik [1876] II, S. 43), daß jedes Kunstwerk zuletzt eine freie Geistesthat ist; deshalb ist jede Betrachtung eines Kunstwerks ein Erlebnis, dessen Intensität der Wirkung, die größtmögliche Empfänglichkeit des Betrachtenden vorausgesetzt, nicht nur von der Stärke des Wollens, sondern auch von der Zulänglichkeit des Könnens dessen abhängt, der das Werk schuf; jeder Mangel in der Beherrschung des Technischen gefährdet deshalb die Illusion im höchsten Grade und setzt unter Umständen an die Stelle

Digitized by Google

der „freien Geistesthat" den stümperhaften Versuch gewollten aber nicht geglückten Schaffens. Diese eminente Wichtigkeit des Technischen ist der Grund, weshalb gern die Aesthetik mehr von demselben in ihr Bereich zieht, als strenggenommen hinein gehört.

Kunstästhetik ist also nicht Kunstlehre, sondern Kunstphilosophie, nicht Anleitung zur Kunstfertigkeit, sondern Einführung in das Verständnis der Kunst, als solche ebenso von Bedeutung für den zur Kunstschöpfung selbst begabten wie den die Interpretation von Kunstwerken, soweit diese einer solchen bedürfen, übernehmenden, so in der Musik, in der dramatischen Dichtkunst und Deklamation; aber ganz besonders und zu allermeist auch von Bedeutung für den, welcher Kunstwerke anschauend genießen will. Aufgabe der Kunstästhetik ist, durch Analyse der Darstellungs- und Wirkungsmittel der Kunst dort: die Handhabung der Mittel zu verallgemeinern und zu vermannichfaltigen und hier: deren Wirkung zu vertiefen und zu verstärken. Die Befürchtung, daß eine solche Analyse in irgend wie die Freiheit des künstlerischen Schaffens oder der Interpretation, des Vortrags, beeinträchtigen oder das Kunsturteil irritieren und nachteilig nach einer Seite beeinflussen könnte, ist durchaus unbegründet; vielmehr muß dieselbe, wenn sie nicht einseitig tendenziös gerichtet ist, in hohem Grade dazu dienen, die freie Beweglichkeit der hier in Frage kommenden Geisteskräfte zu entwickeln. In ähnlicher Weise wie die streng technische Schulung dem Künstler nicht nur seine Freiheit nicht nimmt, sondern sie im Gegenteil allein erst wirklich ihm giebt, und wie auch etwas Kenntnis dieser Technik den Genießenden nicht schädigt sondern ihn im Gegenteil besser befähigt, dem Künstler bei kühnerem Gedankenfluge unbehindert zu folgen, so ist auch diese höhere Geistesgymnastik der ästhetischen Kunstbetrachtung auf alle Fälle eine förderſame Vorbereitung für die Lösung und Würdigung der höheren Aufgaben der Kunst.

Digitized by Google

2. Kunst.

Haben wir somit als nächsthöhern Allgemeinbegriff der Musikästhetik die Kunstästhetik abgegrenzt, so wird der zweite Schritt zur schärferen Bestimmung des Gegenstandes unserer Untersuchungen die Begriffsbestimmung der Kunst sein müssen. Wenn ich mit Fechner das Kunstwerk als eine „freie Geistesthat" bezeichnete, so wollte ich damit keineswegs eine erschöpfende Definition des Wesens der Kunst geben. Nicht jede freie Geistesthat ist ein Kunstwerk; wohl aber hat Fechner mit diesem Worte eine wesentliche Eigenschaft jedes wahren Kunstwerks gekennzeichnet. Sowohl das „frei" als die Begriffe der Abgeschlossenheit und Bedeutsamkeit, welche das Wort That in sich vereinigt, bestimmen Hauptmerkmale der Kunst. Da wir nicht die Geschichte der Kunst uns zum Vorwurf genommen haben, sondern nach dem Wesen der voll entwickelten Kunst fragen, so sollen uns nicht Fragen beschäftigen wie die, ob der Hirt, der zuerst seinem Stabe oder Becher eine gefällige Form gab, wirklich der Erfinder der Bildhauerkunst war, wie Sulzer (Theorie d. schönen Künste, Art. Künste) meint. Ein Hinausgehen über die natürliche Notdurft liegt gewiß in solcher Bethätigung der Freude am Formalen; aber es fehlt uns doch zur wirklichen Kunst die Bedeutsamkeit des Inhalts, wir vermissen eine Idee, welche durch diese Formgebung zum Ausdruck kommt; zum mindesten ist das, was dieser primitive Künstler darstellen wollte und schlecht und recht wirklich darstellte, uns noch zu rudimentär, zu einfach, um ihm die Bedeutung einer Kunstthat zuzusprechen. Immerhin aber vermag uns doch das Beispiel den Weg zu einer befriedigenden Definition des Begriffs der Kunst zu weisen. Wesentlich ist für die Begriffsbestimmung der Kunst der Wille, etwas zu bilden, der Schaffensdrang; wesentlich ist ferner die Geltendmachung

Digitized by Google

des Sinnes für formale Abgeschlossenheit des zu bildenden Etwas; und endlich ist ebenfalls wesentlich die vollständige Erreichung der Absicht, die Verwirklichung der Idee durch die Form.

Die Einzelkünste differenzieren sich zunächst nach dem Material, mit welchem der Künstler arbeitet, und weiterhin danach, ob er ein Gebilde der Natur nachbildet oder ob er frei erfindet. Die sklavische Nachbildung der Natur ist nach unseren heutigen Begriffen aber schon nicht mehr wirkliche Kunst: wir fordern, daß der Künstler schaffe, und selbst wo er sich, wie in der Landschafts- oder Porträtmalerei oder bei der Herstellung einer Statue nach dem Leben, die Nachbildung der Natur zur Aufgabe gestellt, fordern wir von ihm mehr als die mechanische Vervielfältigung des Objekts, nämlich eine individuelle Auffassung, Idealisierung, letzteres Wort nicht im Sinne der Verallgemeinerung, der Anpassung an ideale Schönheitsprinzipien, sondern vielmehr in dem Sinne der innerlichen Aufnahme als Gedankenbild genommen, sodaß die Schöpfung aus dem Geiste des Künstlers heraus geschieht. Das Sitzen zum Porträt oder der Statue soll nur den Sinn haben, daß der Künstler das Idealbild dessen, den er abbilden will, durch immer neues, anhaltendes Anschauen immer schärfer gestalten kann und statt eines Momentbildes, wie es die Photographie giebt, den ganzen Menschen, wie er dabei in der Vorstellung des Künstlers sich darstellte, nachschafft. Ebenso giebt der Landschafter eine Gegend nicht wie sie ist, sondern wie er sie schaute. Deutlicher wird die schaffende Thätigkeit des Künstlers bei dem freiem Schaffen einer Landschaft oder einer Menschengestalt, für welche er wohl Vorbilder der Natur benötigt aber beliebig kombinieren kann, bis schließlich in der Architektur die Anlehnung an die Gebilde der Natur nur noch als eine Art Analogie erkennbar bleibt, in der Musik aber der Zusammenhang mit der Natur fast ganz aufgehoben erscheint und in der lyrischen und erzählenden Poesie nur

Digitized by Google

noch eine Erweckung von Vorstellungen der Erscheinungswelt durch die konventionellen Symbole der Worte stattfindet. Sehr treffend formuliert ein heute vergessener Aesthetiker im Anfang des 19. Jahrhunderts, Stephan Schütz, das Wesen der Kunst in einem Aufsatze, den Gottfried Weber im 9. Hefte seiner Zeitschrift „Cäcilia" (1825) abdruckte (S. 18). „Die Kunst überhaupt hat es nie mit den Dingen selbst, sondern nur mit den Vorstellungen davon zu thun. Nicht die Welt selbst, sofern sie ist, stellt sie dar, sondern nur sofern sie von einem bestimmten Gemüte aufgefaßt und von der Phantasie angeschaut wird .... Jedes Kunstwerk hat den Zweck, den Eindruck zu erneuern, den eine Sache auf die Phantasie des Künstlers hervorgebracht hat, und sie so darzustellen, wie er glaubt, daß sie am wahrsten und am schönsten auf jeden wirken müßte. Die Kunst geht auf das höhere geistige Leben, das die Welt gewährt, welches sie wiedergiebt, nicht sofern diese bloß die Sinne berührt, sondern insofern sie in die Seele kommt und innere Regung wird. Bei diesem Leben, das sich in der Vorstellung erneuert und eine Beschäftigung der Phantasie wird, kann vom Innern und Aeußern, wenn man die Kunst in ihrem Mittelpunkt erfassen will, gar nicht mehr die Rede sein. Die Phantasie schaut auf jede innere Regung herrschend hinab, diese mag erst äußerlich veranlaßt oder selbst innerlich entsprungen sein, auch die lebhafteste Empfindung in der Kunst soll uns nicht (zur Handlung) fortreißen, sondern wieder zur Vorstellung werden, die von der Phantasie beherrscht in der Verbindung mit andern Vorstellungen überschaut und als Schönheit genossen wird." Weiterhin drückt sich Schütz dahin aus, daß alles der Wirklichkeit entnommene nachgebildet, „in Empfindung getaucht werden" müsse, um Teil eines Kunstwerks werden zu können, daß es „das Gepräge einer bestimmten Auffassung haben solle, durch welche der Wiederanschauende hindurch geht, nicht um weniger als die Wirklichkeit, sondern dem Wesen nach mehr zu empfangen. Die schöne Täuschung oder

Digitized by Google

die Täuschung in der Schönheit hat nur die Absicht der tieferen, allgemeineren Wahrheit. — Also dient alle äußere Erscheinung in der Kunst nur der inneren Vorstellung. Diese ist der Endzweck, das Ende wie der Ursprung der Kunst, ihr eigentliches Sein und ihre geistige Wirklichkeit." —

Aller Kunst gemeinsam ist die Darstellung eines innerlich Geschauten, einer Idee, vermittelst dem Auge oder dem Ohre wahrnehmbarer, räumlich disponierter oder im zeitlichen Verlaufe sich aufbauender Formen oder auch vermittelst im zeitlichen Verlaufe sich verwandelnder räumlich disponierter Formen. Diese innerlich geschaute Idee wird, gleichviel ob sie zunächst nur Reflex eines vor dem leiblichen Auge stehenden Objekts im Spiegel der künstlerischen Phantasie oder selbst ganz Erzeugnis der Phantasie ist, im Kunstwerke objektiviert und für die sinnliche Wahrnehmung anderer Menschen fixiert. Die Fähigkeit der künstlerischen Umbildung oder freien Erzeugung solcher Ideen durch die Phantasie setzt eine starke Naturbegabung für die künstlerische Gestaltung voraus, welche als Talent oder in höherer Potenz als Genie bezeichnet wird. Im allgemeinen bestätigt die Erfahrung, daß solche Spezialbegabung für eine der Künste mit starker innerer Notwendigkeit auf die Erwerbung der für die Verwirklichung der Ideen unentbehrliche Technik hindrängt und die Schwierigkeiten dieser Erwerbung spielend bewältigt. In Fällen, wo durch Erziehung und günstige körperliche Disposition diese Technik in hohem Grade erworben wird aber schöpferische Phantasie mangelt, ist das Ergebnis für die Kunst das minderwertige der geistlosen Nachahmung und technischen Routine, das leider in allen Künsten einen breiten Raum einnimmt. Selten sind die Fälle, wo ein entschiedenes Talent oder schöpferkräftiges Genie nicht die zur Bewältigung des Technischen notwendige Sammlung findet und daher in mißgestalteten Explosionen seines Schaffensdranges verpufft.

Unterscheidet man die Künste in solche, welche Ideen durch dem Auge sichtbare Formen realisieren, und solche,

Digitized by Google

die durch das Medium des Klanges zum Ohre sprechen, so erscheint das Gebiet der ersteren als das weitere und reichere, wenigstens an Ergebnissen, welche für die Aesthetik Sonderbetrachtungen und die Aufstellung großer gegen einander scharf abgegrenzter Kategorien bedingen. Ihm gehören von den Einzelkünsten an: die Architektur, Plastik, Malerei und Mimik (einschließlich der Orchestik), also die Gesamtheit der darstellenden Künste. Das Gebiet des Hörbaren begreift die sogenannten redenden Künste: Musik und Poesie, letztere aber nur soweit sie nicht (als Drama) eine Verbindung mit der Mimik eingeht. Nimmt man die räumliche Disposition und den zeitlichen Verlauf als Grundlage der Unterscheidung, so fällt die Gruppierung ähnlich aus, aber es wächst die Zahl der Künste, welche Mischgattungen vorstellen; nicht nur die dramatische Dichtung, sondern auch die Pantomime und der Tanz sind dann als solche zu definieren, welche zugleich im Raume und in der Zeit ihre Gebilde aufbauen. Als reine Künste räumlicher Disposition bleiben daher nur die Architektur (im weitesten Sinne, z. B. auch die Gartenkunst mit begreifend), Plastik und Malerei übrig. Von den beiden Künsten des zeitlichen Verlaufs ist aber die eine, nämlich die Poesie, eine in hohem Grade mittelbar wirkende. Denn ihr Darstellungsmaterial, die Sprache, ist nur zum kleinsten Teile von absoluter Ausdrucksbedeutung; der Sinn der Worte ist vielmehr großenteils konventionell, bestenfalls sind Worte leichtverständliche Symbole und zwar solche für die gesamte Erscheinungswelt des Sichtbaren und Hörbaren und des Transcendenten und abstrakt Begrifflichen obendrein. Auf dem Umwege der Beschreibung ruft die Poesie Gesichts- und Gehörsvorstellungen aller Art hervor, giebt sie auch Seelenzustände und Empfindungsverläufe wieder, wirkt also als zusammengesetzte Kunstgattung nicht nur nach der ersten, sondern auch nach der zweiten der oben gemachten allgemeinen Unterscheidungen. Sie ist zugleich Malerei und Architektur aber auch Musik, letzteres sogar durch die der Sprache immanenten ton-

Digitized by Google

lichen und rhythmischen Elemente nicht nur indirekt, sondern auch direkt. Im vollsten Maße teilt aber die Poesie die Eigenschaft der Musik, nur im zeitlichen Verlaufe ihre Gebilde vorführen zu können; selbst das einzelne Wort bedingt als Folge verschiedener Laute ebenso wie die kleinsten musikalischen Motive eine wenn auch kurze Zeitstrecke für sein Zustandekommen. Aber die gänzliche Ausscheidung aller räumlichen Vorstellungen ist doch auch der scheinbar absolut zeitlichen Kunst, der Musik, nicht möglich. Ich verweise einstweilen nur auf die ganz entschieden den Raumvorstellungen zum mindesten verwandten Begriffe des Hinauf und Herunter der einfachen Melodie, des Zusammen und Auseinander der Polyphonie, der weiten und engen Lage der Harmonie, überhaupt des Oben und Unten. Selbst eine dritte Dimension ist der Musik nicht fremd; das Vordringen und Zurückgehen sind auch ohne Hereinziehung von sekundären Associationen und absichtlicher Charakteristik der Musik unentbehrliche ästhetische Werte.

So erweist sich der Versuch, nach diesen Kategorien die Künste streng zu scheiden, als hinfällig und resultatlos; denn auch die räumliche Disposition der Architektur und Malerei ist ohne das Hineinspielen von Vorstellungen zeitlichen Verlaufs lebens- und ausdruckslos. Letzten Endes stellt sich daher heraus, daß alle Künste der Kombination von Raum- und Zeitvorstellungen für die Entwicklung ihrer Bildungen bedürfen; selbst die starre Ruhe der Architektur existiert nur für den phantasielosen Beschauer ohne jeden Kunstsinn, und die Festhaltung eines Moments in der Malerei und Plastik ist ebenso nur für den unkünstlerischen Beobachter wirklich, für den Phantasiebegabten existiert sie nicht einmal dem Scheine nach; in der Musik aber wird selbst der mittelmäßige Durchschnittshörer nicht etwa ein ruheloses Weitergehen finden, sondern einen mannigfaltigen Wechsel von behaglichem Ausbreiten und ruhigem Verharren mit allerlei abgestuften Bewegungsformen erkennen.

Digitized by Google

Ich kann mir nicht versagen, hiefür eine Bemerkung Lotzes anzuführen, zu welcher derselbe durch Herders Ansicht von der Symbolik alles Schönen angeregt wurde (Gesch. d. Aesth. in Deutschland [1868] S. 75): „Unsere Auffassung räumlicher Verhältnisse ... finden wir dergestalt mit Deutungen des Gesehenen auf Bewegung und auf Wirkung von Kräften versetzt, daß eine ästhetische Beurteilung, welche geometrische Formen nur als geometrische auffaßte, eine durchaus unausführbare Abstraktion sein würde. Selbst in den Sprachgebrauch der exaktesten Wissenschaften hat sich diese Deutung vollkommen unaustreiblich eingeschlichen .... Richtung, Verlauf der Linien, Konvergenz und Divergenz sind allgemein zugestandene Ausdrücke, welche die Bewegung, aus der Linien entstehen, als noch fortdauernde Eigenschaften der entstandenen bezeichnen ... (S. 77: Bei Betrachtung des Symmetrischen) ist nicht Gleichmaß, sondern Gleichgewicht das ästhetisch Wirksame. Vom Gleichgewicht aber können wir nicht sprechen, wenn wir nichts vom Gewicht überhaupt wissen, von Kräften also, durch welche das Wirkliche im Raume bewegt wird und als deren Ausdruck und Wirkungsweg jedes Lagenverhältnis des Mannigfaltigen und jede Linie uns lebendig wird. Diese Erinnerung an die konkrete Welt durchdringt unsere räumliche Anschauung durchaus und von ihr und ihren Deutungen werden auch alle die unbewußt geleitet, welche an den rein geometrischen, noch nicht physisch interpretierten Beziehungen des Räumlichen ein ästhetisches Interesse zu nehmen glauben ... Für die natürliche Anschauung ist der Raum unzweifelhaft orientiert; durch die Erinnerung an die Schwere sind Vertikale und Horizontale, die in der Geometrie nur einen relativen Sinn haben, absolut verschiedene und feste Richtungen geworden, von bestimmtem ästhetischen Wert, und jede schräge und gekrümmte Linie ist nur der Ausdruck einer mit bestimmter, konstanter oder veränderlicher Kraft ansteigenden oder fallenden Bewegung, die aus der Richtung, in welcher die Schwere wirkt, in die andere übergeht, nach welcher diese Wirkung nicht

Digitized by Google

stattfindet.“ Im Anschluß an Herder betont Lotze, daß diese „Deutungen“ nur möglich sind durch fortgesetzte Beziehung auf unser eigenes Ich, mit Herders Worten: sie haben eine bestimmte Bedeutung für die „Erhaltung unseres Seins und Wohlseins“ (Kalligone I. S. 40), was Lotze sehr fein berichtigt zu einem „Hineinfühlen in das eigentümliche Wohl und Wehe, welches die bewegten Dinge selbst durch ihre Bewegung, die im Gleichgewicht befindlichen durch ihre Ruhe erfahren“ (S. 78). Daß in dem Hineinversetzen des anschauenden Subjekts in das Angeschaute das eigentliche Wesen alles Aesthetischen beruht, wird sich uns immer wieder als oberstes Prinzip aufdrängen. Nur scheint mir Lotze fehl zu gehen, wenn er darin etwas Associatives erblickt, da es direkte Wirkungen, elementare Faktoren (mit Fechner zu reden) dann überhaupt nicht geben würde. Jedenfalls werde ich im Gegensatz zu Lotze dem Begriffe des Associativen eine wesentlich beschränktere Bestimmung geben, indem ich diejenigen „Deutungen“ Lotzescher Terminologie, durch welche sowohl räumliche Formen als Bewegungen überhaupt erst ästhetisch wirksam werden, die rein subjektiven Aeußerungen der Seelenthätigkeit im Sichhineinversetzen in die Formen und im Miterleben der Bewegungen durchaus von den sekundären Associationen abscheide, und als eigentlich associativ nur die durch die unmittelbar gegebenen Eindrücke weiterhin hervorgerufenen Vorstellungsverkettungen ansehe, welche das unmittelbar Angeschaute zum Symbol eines irgendwie analogen, an sich heterogenen Vorstellungsverlaufs machen, der in unserer Phantasie geweckt wird. Weder die Belebung der starren Linien der Architektur, Malerei und Plastik, noch die Festbannung der Bewegungsformen der Musik zur Schaffung räumlicher Vorstellungen in der Phantasie (deren Möglichkeit Lotze nicht erkannt hat) sind assoziativ, wohl aber ist z. B. alle Naturschilderung der Poesie auf Association angewiesen, der gegenüber die unmittelbare Wirkung der Sprachlaute trotz des Metrums, Reims, vokalischen Wohlklangs

Digitized by Google

und rhetorischen Ausdrucks ohne allen Zweifel nur eine Handlangerrolle spielt.

So kommen wir zu der Einsicht, daß jede Kunst gesondert innerhalb ihrer Entstehungs- und Darstellungsbedingungen betrachtet sein will und daß die durchgreifendsten Unterschiede sich aus dem Material ergeben, dessen sie sich für ihre Gebilde bedienen: die Mimik des lebendigen Menschenkörpers, die Plastik der sinnlich greifbaren Nachbildung der Körper, die Malerei des farbigen, die Zeichnung sogar nur des umrissenen Scheins der Formen der körperlichen Welt, die Architektur und Skulptur trotz ihrer scheinbaren groben Stofflichkeit nur der durch die Phantasie der Beschauenden wieder in Leben und Bewegung umgesetzten und als Streit und Kompensation von Last und Kraft verstandenen Linienverhältnisse, und endlich die Musik der Tonbewegung, welche die den Menschen beseelende Lebenskraft in ihren Aeußerungen unmittelbar versinnlicht. In einem kommen alle Kunstwerke zusammen: sie sind in erster Linie *Ausdruck* menschlichen Empfindens, eines Stückes Seelenleben, repräsentieren Aeußerungen des menschlichen Daseinsgefühls, welche in der Seele gleich organisierter Wesen Wiederhall finden, und haben als solche einen bestimmten ästhetischen Wert. Deshalb ist alle Kunst in erster Linie ausdrückend, sich an die Mitmenschen wendend, *mitteilend*, eine Emanation des lebendigen *Willens*, eine Handlung, That, etwas durchaus *Subjektives*. Erst in zweiter Linie

*) Vgl. auch *Schasler*, Grundzüge der Aesthetik ꝛc. (S. 122): „Nicht der Gegensatz zwischen Ruhe und Bewegung überhaupt begründet den prinzipiellen Unterschied zwischen der räumlichen und zeitlichen Anschauung, sondern lediglich das Simultane und Successive darin, welches beiden sowohl Anschauungsorganen (Auge und Ohr) wie Erscheinungsformen (Raum und Zeit) angehört" (auch daselbst S. 30). Auch *Wundt* betont (Grundriß S. 194 ff.) die Doppelnatur sowohl der Gesichts- als der Gehörsvorstellungen, indem er dieselben für zusammengesetzt aus intensiven (qualitativen) und extensiven (quantitativen) Gefühlen betrachtet. Doch hält er dabei die Scheidung räumlicher und zeitlicher Begriffe aufrecht.

Digitized by Google

ist das Kunstwerk etwas von seinem Schöpfer losgelöst für sich als Objekt existierendes, also Gegenstand der Vorstellung; nur in dieser zweiten Eigenschaft kommt seine formale Natur zur Geltung, und nur an dieser ist das Merkmal der Schönheit nachweisbar, während die Kunst als Ausdruck auf das Prädikat der Wahrheit Anspruch machen muß. Ein drittes, nämlich die Charakteristik, ergiebt sich für die Kunst erst durch die Reflexion, durch die bewußte Hinweisung auf ein anderes Subjektive als dasjenige des Künstlers. Jeder subjektive Ausdruck ist, die Beherrschung des Technischen vorausgesetzt, wahr; dagegen wird die Wahrheit des Ausdrucks eines vorgestellten andern Subjekts (die Charakteristik) davon abhängig sein, inwieweit der Künstler imstande ist, die Individualität dieses vorgestellten Subjekts mit seiner eigenen zu vertauschen, die seine in der des vorgestellten Subjekts aufgehen zu lassen. Für den Schauspieler ist dieses Aufgeben der eigenen Individualität Vorbedingung seiner gesamten Kunst; für den Bildhauer in den meisten Fällen ebenfalls in hervorstechender Weise, auch für den Maler, der sich ja in alle Figuren eines reichen Gruppenbildes versetzen muß, wenn deren Ausdruck charakteristisch werden soll. Von diesen einfachsten Beispielen aus ist die Charakteristik in der weiteren Folge der Künste Poesie, Musik, Architektur wohl zu verstehen: zugleich ergiebt sich dabei, daß die der Mimik unentbehrliche Charakteristik für die Musik eigentlich nur in Verbindung mit andern Künsten oder aber wie bei der Architektur in Rücksicht auf eine besondere Bestimmung, einen Zweck in Frage kommen kann. — —

Aus diesem kurzen orientierenden Ausblick ist wohl ersichtlich, daß man den Begriff des Schönen sehr weit fassen muß, wenn man die gesamte Kunstästhetik kurzweg als Theorie des Schönen bezeichnen will. Mit Recht bezeichnet Lotze (Gesch. S. 249) „Schönheit" als einen bloßen Sammelnamen für sehr verschiedene Gattungen des ästhetisch Wirksamen, leugnet auch die Durchführbarkeit scharfer Begrenzungen

Digitized by Google

der Spezialbegriffe von Gefühlswerten wie Angenehm, Schön und Gut. Weder das nur sinnlich Angenehme, noch das ethisch Wertvolle, das Gute, fallen außerhalb des Spezialgebietes der Kunstästhetik, sonst würde der Unterschied des Edlen und des Gemeinen, des Erhabenen und Niedrigen in der Kunst nicht existieren. Die Anfangsworte des Schillerschen Hymnus „An die Künstler“:

„Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben —
Bewahret sie.“

stellen den Zusammenhang des Aesthetischen mit dem Ethischen, des Schönen mit dem Guten als kategorischen Imperativ auf. Und gewiß mit Recht. Die Emanationen der künstlerischen Phantasie werden einer sehr verschiedenen Wertung unterliegen, je nach der Höhe des ethischen Niveaus, von welchem aus sie geschehen. Das Gemeine, Niedrige hat, auch wenn es sich in schöner Form darstellt, keinen Anspruch auf hohe Wertung. Das Große, Erhabene, Tragische, Naive, Anmutige, Rührende sind in allen Künsten Begriffe, an denen das Ethische einen sehr bedeutenden Anteil hat; wenn auch die Aufweisung dieser Kategorien nicht in allen Künsten mit gleicher Leichtigkeit und Evidenz möglich ist, so erkennt doch das Allgemeingefühl ihr Vorhandensein im Einzelfalle bedingungslos an, am willigsten vielleicht gerade in den Künsten, für welche die Faßbarkeit in Worte, der streng begriffliche Nachweis am schwersten ist. Der Umstand, daß, was zunächst Ausdruck, Mitteilung ist, Form annehmen muß, um überhaupt Kunst zu werden, hat zu dem Fehlschlusse der Identität von Form und Inhalt geführt; deshalb ist es ein Glück, daß unsere Organisation uns gestattet, die Form in den Inhalt zurückzuübersetzen, sozusagen das Formale, das nur ein Medium der Mitteilung wird, wieder abzustreifen, sodaß die empfindende Seele des schaffenden Künstlers in uns überstrahlt. Hier liegt die Lösung des Rätsels, wie es möglich wird, Afterkunst, die nur Heuchelei ist, nur Formen borgt, nicht sie selbst erzeugt, von wahrer Kunst zu unterscheiden.

Digitized by Google

Mit diesem Ausblicke scheiden wir von der allgemeinen Betrachtung der Künste und wenden uns zur Analyse der Ausdrucksmittel der einen Kunst, welche uns speziell beschäftigen soll, der Musik. Die Einsicht, daß jede Kunst in ihrem eigensten Gebiete erforscht sein will, da die Natur ihres Darstellungsmaterials durchaus die Wege und auch die Ziele bestimmt, denen sie sich zuzuwenden hat, hat sich aus unserer kurzen Vorbetrachtung überzeugend ergeben. Die Einordnung der Ergebnisse dieser Analyse in die allgemeine Aesthetik, ihre Gruppierung in einem System der Kunstästhetik ist nicht schwer, liegt aber bereits außerhalb unserer Aufgabe.

---

3. Musik.

Von allen Künsten entfernt sich scheinbar keine mehr von der Natur als die Musik, eine Beobachtung, welche Eduard Hanslicks kleine, seinerzeit soviel Aufsehen machende Schrift „Vom Musikalisch-Schönen“ (1854) in dem auffallenden Satze gipfeln ließ: „Es giebt kein Naturschönes für die Musik“ (S. 121). Während alle anderen Künste eine freie Reproduktion und Umgestaltung der wirklichen Welt entnommener Vorstellungen zeigen, fehlt anscheinend der Musik eine derartige, auf der sinnlichen Erfahrung beruhende Unterlage sogut wie gänzlich. Die Natur bringt Gestalten aller Art hervor, denen dieselben Eigenschaften innewohnen, welche in nachgeschaffenen Kunstwerken das ästhetische Urteil beschäftigen; der Nachweis des Unterschiedes eines schönen Menschenantlitzes, einer stimmungsvollen Landschaft in der Natur und in der Kunst ist schon eine der nicht leichten Aufgaben der Kunstästhetik. Für die Kunstwerke der Musik giebt es derartige Vorbilder der Natur thatsächlich nicht. Was die Natur tönendes hervorbringt, ist selbst von den ersten Anfängen der musikalischen Kunst noch weit entfernt.

Digitized by Google

Das Heulen des Sturmes, das Pfeifen des Windes, das Grollen des Donners, das Rauschen des Meeres, das Rieseln des Baches, das Aechzen der Bäume im Sturm sind zwar hörbare Erscheinungen des Naturlebens, die mächtig auf unser Empfinden wirken, aber sie sind durchaus nicht Musik, sondern werden von der Musik durch die Kluft getrennt, welche den bloßen *Schall*, das *Geräusch* von dem das elementarste Darstellungsmaterial der Musik bildenden *Tone* scheidet. Der Gesang der Vögel kommt zwar wirklicher Musik erheblich näher, aber das Klagelied einer Nachtigall, der Lockruf einer Amsel sind als *Ausdruck eines empfindenden Lebewesens* vielleicht vom Gesange des Menschen, in welchem wir den Ausgangspunkt und die bleibende Grundlage aller wirklichen Musik zu erkennen vielfache Gründe erfahren werden, kaum mehr prinzipiell zu scheiden. So wenig ein seine Stimmung im Gesange austönender Mensch als ein „Naturschönes", das für die Kunst vorbildlich wäre, angesehen werden kann, ist der Gesang des um Liebe werbenden befiederten Sängers mehr nur eine bloße Naturerscheinung, gehört vielmehr selbst bereits der Sphäre der Kunst an. Seit die Philosophie sich nicht mehr scheut, den Tieren Verstandesthätigkeit zuzusprechen, welche der Mensch ehedem nur für sich allein in Anspruch nahm, hat auch die Aesthetik keinen zwingenden Anlaß mehr, Tieren durchaus die Fähigkeit abzusprechen, ihr Empfinden in einer Form zum Ausdruck zu bringen, welche die Elemente dessen zeigt, was wir Kunst nennen. Ich beabsichtige nicht, diesen gelegentlichen Gedanken weiter auszuführen; es genüge, darauf hingewiesen zu haben, daß in diesen Fällen, wo scheinbar die Natur wirkliche Töne in einer konsequent festgehaltenen Ordnung hervorbringt, ein empfindendes Lebewesen vor uns steht und nicht die anorganische Natur nur durch unsere Phantasie beseelt wird wie in den andern genannten Fällen.

Obgleich aber thatsächlich die Natur keine Sonaten und Symphonien, ja nicht einmal einfache Melodien und Harmonien hervorbringt, so wäre es doch ein arger Fehlschluß, wenn man

Digitized by Google

darum annehmen wollte, daß die Schöpferthätigkeit des musikalischen Künstlers eine völlig freie, durch keinerlei feststehende Normen eingeschränkte wäre. Im Gegenteil liegen vielleicht bei keiner Kunst die strengen Gesetze, welche ihr Bilden beherrschen müssen, so offen zu Tage, wie gerade bei der Musik. Bei einigem schärferen Nachdenken erkennt man aber auch, daß die vorher gemachte Unterscheidung der Künste in Bezug auf ihr Verhältnis zur Natur einen argen Fehlschluß birgt. In Wirklichkeit bildet doch auch weder die Plastik noch die Malerei die realen Dinge der Natur nach, sondern erweckt uns nur deren Vorstellung durch Nachbildung ihrer Umrisse und Farben, durch Nachahmung des Bildes, welches wir von ihnen durch Vermittlung des Lichtes erfahrungsmäßig erhalten. Die darstellenden Künste vermögen weder den Duft der Blume, noch die erfrischende Kühle eines Sommermorgens, noch das warm pulsierende Leben eines Menschenkörpers nachzuahmen, sondern sind darauf angewiesen, das eigentliche Wesen der Dinge durch die sichtbaren Formen, in denen es unserer Erfahrung entgegenzutreten pflegt, ahnen zu lassen. Sollte nicht vielleicht die Musik auch in ähnlicher Weise eine andere Art schönen Scheins der Wirklichkeit geben?

Gewiß thut sie das; aber freilich liegt das Gebiet ihrer Vorwürfe zunächst weitab von dem der darstellenden Künste. Vortrefflich definiert Herders „Kalligone" (1800), eine der bedeutendsten älteren Schriften auf dem Gebiete der Aesthetik, den Unterschied der Welt des Hörbaren von der des Sichtbaren (I. 99): „In ihr, der Welt des Hörbaren, schwinden nicht etwa nur körperliche Formen, sondern auch Umrisse, Figuren, Raum und das Licht selbst ... Wir steigen ins Gebiet der Töne, zwar eine unsichtbare Welt; was haben wir aber verloren? Nichts als Aeußerlichkeiten der Dinge, Form, Umriß, Figur, Raum; vom Innern erfuhren wir durch sie wenig und dies wenige nur durch ein Zurückkommen auf uns selbst. Dies Innere, unsere Empfindung, bleibt uns." Nach Herders Ansicht ist aller Schall Ausdruck (S. 102) „die

Digitized by Google

Stimmen der bewegten Körper aus ihrem Innern hervor, ihr Leiden, ihren Widerstand, ihre erregten Kräfte andern harmonischen Wesen laut oder leise verkündend .... Anders tönt das geschlagene Metall, anders die gerührte Saite, anders lispelt das Rohr, anders ruft die geläutete Glocke, anders die Tuba." Hier irrt Herder zunächst etwas vom geraden Wege auf sein Ziel ab, sofern er den einen Schall gebenden leblosen Dingen den Ausdruck eines Empfindens andichtet, das sie nicht kennen; sonst wäre der Klang einer Violine der Ausdruck ihres Empfindens und auch die Posaune und Laute sprächen ihr eigenes Innere aus. Aber nur wenige Seiten weiter kommt er auf festeren Boden, da er von dem singend gestikulierenden Vogel, dem krähenden Hahne, dem brüllenden Löwen endlich zum Naturmenschen kommt (S. 105):

„Dem Naturmenschen sind Stimme und Gebärden wie Eins; es kostet ihn Mühe, Eine ohne die Andern zu gebrauchen, weil beide Ausdruck von Sachen sind, deren eine, die Gebärden, dem Gesicht, die andere, Stimme, dem Ohr zu vernehmen giebt, was das empfindende Geschöpf im Innern fühlet.. Es ist der natürliche Ausdruck seiner Empfindung."

So ist in ihrem Ursprunge als Angstschrei oder Freuderuf, als Klanggesang oder froher Jodler die Musik natürlicher Ausdruck der Empfindung, Stimmung, wird aber als solcher für gleichorganisierte Wesen nicht nur verständlich, sondern weckt in ihnen die gleiche Empfindung und Stimmung. Herder kommt im vierten, speziell der Musik gewidmeten Stück der „Kalligone" auf den erwähnten Gedankengang zurück (S. 156). „Im gleichartigen Instrument klingen die angeklungenen Töne am stärksten und reinsten wieder; so auch in lebendigen Wesen... Ein Laut der Geängsteten ruft alle zusammen, läßt ihnen, solange er tönt, keine Ruhe; angstvoll jammern sie und eilen zu Hilfe. Die Töne der Freude, des Verlangens rufen den, den sie angehen, ebenso gewaltsam. Die ursprüngliche Macht der Töne beruht also nicht auf der „Proportion der verschiedenen Grade der Stimmung des Gehörs" allein (Kant,

Digitized by Google

Kritik der Urteilskraft, S. 208), als ob dem Ohre die Empfindung angehörte und es sich selbst, isoliert von der Schöpfung, Töne schüfe; dies ist nur der Zustand des Traums oder der Krankheit, der ein Wachen und eine Gesundheit voraussetzt. Die Macht des Tones, der Ruf der Leidenschaften gehört dem ganzen Geschlechte, ist seinem Körper- und Geistesbau sympathisch. Es ist die Stimme der Natur, Energie des Innigbewegten, seinem ganzen Geschlechte sich zum Mitgefühl verkündend."

Herder erkennt deutlich, daß die Tonbewegungen ein Abbild der Bewegungen unserer Seele sind (S. 116), „wachsende oder abnehmende, steigende oder sinkende Töne, ein langsamer oder schneller, ernsthafter oder hüpfender, zurückweichender, harter oder weicher, gleich- oder ungleichmäßiger Fortgang der Töne, d. i. Stöße, Schläge, Hauche, Wellen der Rührung und Vergnügen . . . wirken auf unser Gemüt gleichartige Regungen. Das Leidenschaftliche in uns (τὸ θυμικόν) hebet sich und sinkt, es hüpft und schleicht und schreitet langsam. Jetzt wird es vordringend, jetzt zurückweichend, jetzt schwächer, jetzt stärker gerührt; seine eigene Bewegung, sein Tritt verändert sich mit jeder Modulation (Veränderung der Dynamik), mit jedem treffenden Accent, geschweige mit jeder veränderten Tonart. Die Musik spielt in uns ein Klavichord, das unsere eigene, innigste Natur ist."

Der anonyme Verfasser des Aufsatzes „Ueber die Tonkunst" im 1. Jahrgang (1799) der Allg. Mus.-Ztg. (Rochlitz?) definiert ganz vortrefflich (Sp. 723): „Alle unsere Affekte, alle unsere Gefühle sind Bewegungen oder wenigstens nicht ohne Bewegung. Zwischen den Bewegungen, die der Ton durch seine nach dessen eigenen Veränderungen veränderten Eindrücke in uns hervorbringt, und jenen, die die Folge unserer Affekte sind, besteht also einige Aehnlichkeit und Analogie, die um so unverkennbarer ist, als der Mensch beinahe alles, was er empfindet, laut werden läßt. Durch dieses Mittel teilt

Digitized by Google

uns der Ton nicht nur seine eigene Bewegung mit: er kann in uns auch noch jene hervorbringen, die der Affekt hat, welchen er durch seine ihm ähnliche Bewegung malt. Aber wie weit ist vom Tone noch bis zur Tonkunst! Der Mensch drückt zwar größtenteils das, was in ihm vorgeht, durch Töne aus: aber wie weit sind diese Töne noch von dem Künstlichen der Musik! wie weit die artikulierten der Sprachen von den modulierten der Tonkunst! was konnte also wohl von jenen zu dieser überführen? was den Tönen und Tongängen Melodie geben, die sie zur Musik erhebt? mich dünkt nur der Gesang, wozu die Natur den Menschen wie von selbst stimmte, indem sie die Töne, welche ihn bilden und wie sie ihn bilden, gerade in ihn legte. Was macht nun aber wohl, daß der Mensch singt? mich dünkt größtenteils nur der Affekt... Dadurch ward die Bewegung der Affekte zugleich in den Ton, und da dieser zum Gesang überging, auch in dessen Melodie gebracht, — was sie auf einer Seite zum Bilde, zur Sprache gedachter (d. h. „dieser") Affekte und auf der andern zum elektrischen Feuerfunken machen mußte, der mittelst eines simplen Gemäldes derselben, wo nicht ganz sie selbst, doch wenigstens ein täuschendes Gefühl davon in unserer Seele anzünden kann. Wer mich daher fragte, ob die Vokal- oder Instrumentalmusik älter sei, dem würde ich, ohne mich zu bedenken, antworten, daß ich die erste nicht bloß für die ältere Schwester, nein sogar für die Mutter und Urheberin der zweiten halte."

Diese klare Aufweisung der direkten Wirkung der Musik auf unsere Seele giebt uns doch eine ganz andere Antwort auf die Frage, ob es für die Musik ein Naturschönes gebe; Hanslicks kategorische Verneinung erscheint bereits nach diesen wenigen Andeutungen schal und oberflächlich. Freilich weist ja Hanslick selbst ausführlich nach, daß die Musik das dynamische der Affekte, ihre Bewegungsformen darstellt, bemerkt aber nicht, daß sie damit dasselbe für das Innerliche, Seelische leistet, was die darstellenden Künste für das Aeußere, Körper-

Digitized by Google

liche leisten. Wenn wir sagen mußten, daß die Malerei und Plastik von dem Innern, Lebendigen der Dinge nichts darstellen können, sondern dasselbe nur durch Darstellung des Aeußern, der Formen, in denen wir dasselbe zu finden gewohnt sind, ahnen machen, so sehen wir nun, daß die Musik umgekehrt zunächst durchaus außer stande ist, das Aeußere, Körperliche vor unsere Phantasie zu zaubern, dafür aber berufen, das seelische Empfinden in allen seinen mannigfachen Abstufungen auszudrücken und mitzuteilen. Geradeso wie das Licht in seinen verschiedenen Intensitäten und Brechungen (Farben) die äußeren Formen der Dinge nur übermittelt, nicht aber selbst zu deren Wesen gehört, so dient auch der Ton nur der Uebermittelung der Seelenbewegungen, ohne selbst denselben an und für sich als Bestandteil anzugehören. Vielleicht könnte man von den Farben noch eher sagen, daß sie den Dingen anhaftende Eigenschaften sind, jedenfalls ist eine solche Ausdrucksweise vulgär gebräuchlich, und da wir auf anderem Wege (durch Betasten) nur ausnahms- und aushilfsweise von den körperlichen Dingen Vorstellungen erhalten, so hat der Usus solcher Bezeichnung gewiß seine praktische Berechtigung; dagegen bedarf es schon des von Herder gegebenen Hinweises auf das natürliche und unwillkürliche Ausbrechen der Stimmung in Gebärde und Stimme, um zu erkennen, daß die Wahl gerade des Tones als Träger des Ausdrucks der seelischen Erregungen doch ebenfalls von der Natur an die Hand gegeben ist. Daß auch die Gebärde im weitesten Sinne zu diesem Ausdruck befähigt ist, geht daraus allerdings ebenfalls hervor; aber niemand zweifelt daran, daß die Künste der lebenden Gebärde, Mimik und Tanz, auch nicht annähernd in Bezug auf Vielgestaltigkeit und mannigfaltige Abtönung des Ausdrucks mit der Musik konkurrieren können. Plastik und Malerei sind gar darauf angewiesen, einen Moment der Gebärde festzuhalten, deren Vervollständigung und Deutung sie der Phantasie überlassen müssen. Allerdings ist der musikalische Ausdruck ebenso unsichtbar, wie der plastische unhörbar ist.

Digitized by Google

Man wird indes darum weder den einen blind, noch den andern taub nennen wollen. Aber während für die Pantomime ohne Wort und ohne Musik uns die Bezeichnung stumm sich sofort aufdrängt, giebt uns der Sprachgebrauch kein Wort an die Hand, das ebenso einen Mangel, etwas schmerzlich Vermißtes für die Musik ohne mimische Darstellung bezeichnete, gewiß ein Beweis, daß diese Ausdrucksform allein uns in höherem Grade zu befriedigen vermag als jene. Wir wollen aber nicht eine Kunst auf Kosten der andern erhöhen, noch eine zu Gunsten der andern herabsetzen. Das, worauf es uns allein ankommt, ist, zu überzeugen, daß die Musik keineswegs ein außer Zusammenhang mit dem wirklichen Leben stehendes Erzeugnis der Phantasie, sondern vielmehr ein mit Staunen über die Wunder der Schöpfung zu begreifendes Mittel ist, die innersten Regungen der Menschenseele so auszudrücken, daß sie anderen sich mitteilen.

Ja, das Naturschöne der Musik ist das Empfinden der Menschenseele und ich meine, die Wertung des musikalischen Kunstschönen ist darum keineswegs schwerer als die des Schönen anderer Künste; liegen doch in keiner anderen Kunst die Gesetze der formalen Gestaltung, welche den naturwahren Ausdruck erst zur Kunst macht, so offen zu Tage, wie gerade in der Musik, und auch die über die direkte Wirkung hinausgehenden Deutungen der Tongebilde in einem übertragenen Sinne mit Hilfe absichtlich herangezogener sekundären Assoziationen sind nach einfachen Kategorien unschwer zu klassifizieren und auf wenige Typen zurückzuführen, welche durch die Ausdrucksbedeutung der elementaren Faktoren ihre Erklärung finden.

Mit dem Verhältnis der Musik zu ihrer Zwillingsschwester der Poesie werden wir uns weiterhin ausführlich zu beschäftigen haben. Zum voraus sei nur bemerkt, daß zwar historisch die mit dem Worte verbundene Musik, der Gesang, sich früher zu höheren Kunststufen entwickelt hat, als die ganz auf eigene Füße gestellte Musik, die Instrumentalmusik, daß aber die

Digitized by Google

Frage, ob nicht Sprache und Musik auf eine gemeinsame Wurzel zurücklaufen, die dann vielleicht mit mehr Recht eine rein musikalische als eine sprachliche zu nennen wäre, zwar nicht unbedingt lösbar scheint, aber doch für die Aesthetik beider Künste eine Anzahl von bedeutsamen Ergebnissen verspricht.

---

4. Tonhöhe.

Erst in allerneuester Zeit hat die Aesthetik sich einer eingehenden Analyse des musikalischen Eindrucks, einer Untersuchung der einzelnen Faktoren der musikalischen Wirkung zugewandt und die Spezialbedeutung der Tonhöhe, der Klangfarbe, der Dynamik des Tons, der Agogik der Tonfolge, des Rhythmus, der Harmonie und Modulation als Mittel des Ausdrucks und der Formgebung zu ergründen versucht. Ganz besonders tritt dieser Umschwung in Bezug auf das Interesse hervor, das die Aesthetik der Tonhöhe zuwendet. Wenn auch den älteren Aesthetikern keineswegs die Bedeutung des Steigens und Fallens der Tonhöhe als Steigerung und Nachlassen entgeht (wie z. B. aus Herders S. 21 angeführten Aussprüchen ersichtlich ist), so denken sie doch nicht daran, der absoluten Höhe des Einzeltons eine besondere Bedeutung beizulegen. Hanslicks „Vom Musikalisch-Schönen" streift die Frage mit keinem Worte, ja auch Robert Zimmermanns „Allgemeine Aesthetik der Formwissenschaft" (1865) verabsäumt, einseitig interessiert durch die neuen Aufstellungen Helmholtzs bezüglich der Zusammensetzung der Klänge aus Teiltönen und der Verwandtschaft der Klänge, von Tonhöhe überhaupt zu sprechen. Dagegen tritt der von Reinhold Köstlin abgefaßte die Musik behandelnde Teil (III, 4) in Theodor Vischers großer „Aesthetik" (1857) dem Problem der Tonhöhe ernstlich näher (S. 799, § 752): „Die Thatsache eines tiefen psychischen Unterschiedes in der Wirkung des tiefen und hohen Tones liegt vor; es ist die Seele, welche im Unterschied der

Digitized by Google

Töne sich das Ausdrucksmittel bereitet; was sie ausdrücken will, erfahren wir in diesem Gebiete nur durch dieses bestimmte Ausdrucksmittel, in anderen Gebieten hat sie auch andere Mittel, wir können den inneren Vorgang klar fassen und nachher den Uebergang zu diesem Ausdrucksmittel aufzeigen; das Gefühl aber hat eine andere genügende Sprache außer der Musik nicht, daher bleiben für ihr wissenschaftliches Verständnis nur diese dunklen Rückschlüsse. Die Lehre von der Musik ist bisher nach einer kurzen Bestimmung des Wesens des Gefühls sogleich zum Material übergegangen, und dann hat sie die psychische Bedeutung der verschiedenen technischen Faktoren gesucht. Sie hat dasselbe gethan, was wir hier vornehmen, nur an einer anderen Stelle. Sie hat aus der Wirkung auf die Ursache geschlossen und zu diesem Zwecke zunächst die Wirkung dargestellt; wir schicken voran, was aus jenen Schlüssen sich ergiebt, um wenigstens einen Anstoß zur genauen Untersuchung des Gefühls zu geben. Das Schwere liegt nun wesentlich darin, daß wir hier vor einem Geheimnisse stehen, das in der dunklen Mitte zwischen Physiologie und Psychologie liegt. Die Wirkung der Tonschwingungen, richtiger die Wahl dieses Mittels, um sich von außen entgegentreten zu lassen, was im Innern angelegt ist, muß ihren Grund darin haben, daß das Gefühl selbst ein Leben von Schwingungen ist; das Dunkel ruht aber in dem doppelten, dem eigentlichen und uneigentlichen Sinne dieses Wortes. Es ist durchaus wahrscheinlich, daß den Vorgängen des Gefühls Nervenbebungen als organische Träger des Geistigen zugrunde liegen, es muß wesentlich ein Vibrationsleben sein — aber was heißt Träger? was ist dabei zu denken, wenn wir nun den geistigen Vorgang selbst nur als ein Schwingungsleben bezeichnen können? Vom Geiste können wir keine Schwingungen aussagen und doch haben wir kein anderes Wort, keine klarere Vorstellung als die, daß sich die Nervenschwingung wie eine Art symbolisches Bild in seinem

Digitized by Google

Innern reflektiert?". (S. 848:) „Die Höhenunterschiede zwischen den Einzeltönen (die Intervalle der Töne) bestimmen sich nach dem Verhältnis ihrer Schwingungsgeschwindigkeiten zu einander; dieses Verhältnis faßt das Gefühl mittelst unbewußten Vergleichens (?) auf und erhält so den bestimmten Eindruck der größeren oder kleineren Distanz zwischen beiden. Anzunehmen ist übrigens, daß dieses Wahrnehmen der Höhe und Tiefe des Tones zugleich unterstützt ist durch das qualitative dynamische Moment der verschiedenen, mehr oder weniger scharfen Einwirkung, welche das Gehörorgan von den verschiedenen Tonschwingungen erfährt. Die Alten wußten, weit richtiger als wir, nichts von „hohen und tiefen", sondern von „scharfen", akuten und „schweren" (stumpfen, dumpfen, weniger beweglichen) Tönen; in der That „hohe und tiefe" sind nur uneigentliche, auf das Liegen aller Töne in Einer stetigen Skale zwar passend hinweisende aber doch bloß bildliche, zufällige Bezeichnungen. Die schnelle Vibration des tönenden Körpers versetzt auch das Gehörorgan in eine schnellere, gereiztere, schärfer einschneidende Bewegung als die langsame (daher denn auch die „hohen" Töne auf das Nervensystem angreifender wirken als die mehr breiten, ruhigen Töne der tiefen Lagen). Bei langsamer Schwingung steht der Körper seinem Zustande der Ruhe, in welchem er tonlos ist, d. h. der Tonlosigkeit selbst noch näher, und der Ton behält daher, je „tiefer" er ist, desto mehr den Charakter geringerer Erregung der Elastizität, geringerer Schärfung des Klanges, womit auch der noch mehr materielle und elementarische, weniger distinkte, den dunkeln Tiefen vergleichbare Laut dieser Töne zusammenhängt. Je schneller aber die Schwingungen, je rascher der elastische Körper aus dem Gleichgewicht seiner Teile gerissen wird, je krampfhafter er in sich zusammenzittert, desto mehr empfängt auch die Empfindung den Eindruck eines verschärften, verdünnten, sich mehr und mehr zuspitzenden Erklingens; der hohe Ton ist aber der geschärftere und darum auch distinktere, die materielle Schwere

Digitized by Google

immer mehr abstreifende, freiere, idealere, geflügeltere und darum höher erscheinende Ton, ja — der hohe Ton ist die eigentliche Realisation des Tones, der eigentliche Gegensatz zur Tonlosigkeit, in der Reihe der hohen Töne realisiert sich in immer steigender Entschiedenheit das, was eben der Ton ausmacht, die Herauspressung des Klanges aus der an sich stummen Materie (!?) durch schnelle Erschütterung ihrer Teile; die Musik ist wesentlich Aufsteigen aus der tonlosen Tiefe zu immer schärferen und höheren Tönen, die aufsteigende Bewegung ist eben die tonerzeugende und darum das eigentlich Lebendige, Schöpferische, sich Bewegende an der Musik, die absteigende Bewegung ist nur die Rückkehr zur geringeren Volubilität des Tones, sie ist bereits das Aufhören, das beginnende Verklingen, sie ist das Ende, wie das Aufsteigen der Anfang und der lebendige Fortgang ist ... Die höheren, geschärfteren, der materiellen Schwere entfliehenden Töne sind es, in welchen sich die „gelöste Subjektivität" bewegt, zu denen sie aufsteigt im Jubel der Freude, wie in der ringenden, einen Ausweg suchenden Verzweiflung des Schmerzes; — — wo das höhere Element ganz fehlt, ist es vorzüglich der Charakter des Ruhigeren, Gefaßteren, Ahnungsvollen, Feierlichen, drohenden Ernstes, aber auch bei bewegten Tonstücken des Wühlens, Arbeitens in der Tiefe, des Ankämpfens gegen eine Gebundenheit, Schranke, Fessel" u. s. w.

Die Kritik dieser unzweifelhaft Richtiges mit durchaus Irrigem und einseitig Uebertriebenem vermengenden Definition des Wesens der Tonhöhe kann ich dem als ästhetischer Kritiker unübertroffenen, ja unerreichten Lotze überlassen, dessen einschlägige Auslassungen ohne Bezugnahme auf Vischer-Köstlin doch dessen Fehlgriffe scharf kenntlich machen. Verwunderlich ist aber, wie Köstlin ausgehend von der seltsamen Idee der sozusagen Tonlosigkeit und Leblosigkeit der Tiefe zur Aufstellung von vier Tonregionen kommt, nämlich denen der vier menschlichen Stimmgattungen Baß, Tenor, Alt

Digitized by Google

und Sopran, die er aber hübsch charakterisiert, den Baß als „dumpf, schwer, unbehilflicher aber ernst, kräftig gehalten, männlich substanziell", den Sopran als „hell, leicht, fein, jugendlich weiblich, anmutig, beweglich und weich, ebenso aber auch für das Scharfe, Durchdringende, Einschneidende wesentlich geeignet", den Tenor als „dem Sopran gegenüber tief, dem Basse gegenüber selbst wieder Sopran mit allen Eigenschaften desselben, nur mit Ausnahme des Einschneidenden (?), das ihm natürlich (!) fehlt, so daß vorzugsweise das Helle, Weiche, Freie im Verein mit Männlichkeit, aber freilich ohne die substanzielle Tiefe und Kraft an ihn hervortritt", den Alt endlich als den „Baß des Soprans, das Weibliche ohne das kindlich Jugendliche und Scharfe, das anmutig Runde, Volle, das Weiche und doch Ernstere, Kräftigere". Er bemerkt zwar, daß bei den Menschenstimmen die Gegensätze und Beziehungen am sprechendsten hervortreten, erkennt aber nicht, daß die Menschenstimme thatsächlich den eigentlichen Maßstab für die Wertung der Tonhöhe bildet und daß die Ueberschreitung von deren Grenzen eben die ästhetischen Werte des Untertiefen (Subbaß) und Ueberhohen (franz. suraigu) bedingt.

Einen von dem Köstlins wieder verschiedenen Irrtum enthält die Definition der Tonhöhe in Gustav Engels „Aesthetik der Tonkunst" (1884). Er schreibt (S. 48): „Die höchsten und tiefsten Töne sind schwach; von beiden Seiten her wächst die Kraft nach der Mitte hin." Schon besser ist die folgende Bemerkung: „In der Tiefe hat die Kraft den Charakter des Voluminösen, in der Höhe den des Intensiven." Dagegen ist gänzlich unhaltbar, was er weiter sagt: „Der natürliche Sitz des Crescendo ist also (!) von der Tiefe nach der Mitte und von der Höhe nach der Mitte, der des Decrescendo umgekehrt zu suchen." Es genügt, auf Kontrabaß, Tuba und Pickelflöte hinzuweisen, um den Wahn zu beseitigen, daß die tiefste Tiefe und höchste Höhe schwach sind; auch ist die typische Bedeutung des Crescendo von der Höhe nach der

Digitized by Google

Mitte eine persönliche Erfindung Engels. Offenbar schwebt auch Engel, dem speziellen Gesangsmenschen, die normierende Bedeutung des Umfangs der menschlichen Singstimme bei seiner Definition vor; er ahnt die Bedeutung der durch dieselbe bestimmten mittleren Tonregion, wird aber durch diese Ahnung zu einem groben Widerspruche gegen die allgemeine Erfahrung verleitet. Als spezielle Eigenthümlichkeit der Darstellung Engels sei hier noch ergänzend erwähnt, daß er die Kraftlosigkeit der höchsten Töne durch den mit der Grenze des Tongebiets gegebenen Mangel an Obertönen erklärt, was schon für die Flöte falsch ist, deren Höhe stark und deren Tiefe schwach ist; wie er vollends für die tiefsten Töne z. B. des Kontrabasses mit diesem Prinzip die Notwendigkeit erweisen könnte, daß sie schwächer seien als die höchsten, ist Mangels einer bezüglichen Aeußerung nicht ersichtlich. Wer aber jemals ein 32füßiges Prinzipal mit genügendem Winde hat anblasen hören, der wird über Engels Fehlschluß schnell zur Tagesordnung übergehen. Für die Streichinstrumente existiert ein Stärke-Unterschied hoher und tiefer Töne überhaupt nicht, vielmehr hängt die Stärke des Tones von der Kraft ab, mit welcher die Saite erfaßt wird; höchstens kann wie bei den tiefsten Tönen der Violine und Bratsche die ungenügende Größe des Resonanzkörpers die Tonkraft beeinträchtigen. Auf allen Blasinstrumenten aber sind die überblasenen Töne den nicht überblasenen ganz bedeutend an Tonkraft überlegen; deshalb sind die tiefsten Töne auf der Flöte, obgleich sie in der Mitte des Tongebietes liegen, ebenso relativ kraftlos gegenüber den höchsten wie auch auf der Posaune.

Richard Wallaschek, der in seiner „Aesthetik der Tonkunst" sich ausführlich gegen Engels die Tonhöhe betreffende Ausführungen wendet, kommt seltsamerweise zu der Leugnung der Begriffe des an sich Hohen und an sich Tiefen (S. 176): „Wo fängt die Höhe an, wo die Tiefe? Sprechen nicht auch Männer hoch und Frauen tief? Gewiß! Ein und derselbe Ton wird bei dem Manne hoch, bei der Frau tief erscheinen.

Digitized by Google

Das hohe C des Tenor klingt ebenso hoch wie das des Sopran, trotzdem sie eine Oktave auseinander liegen. Ob uns der Ton hoch vorkommt, hängt nicht von der Anzahl seiner Schwingungen ab, sondern von dem Zusammenhang in dem wir ihn hören: Höhe und Tiefe sind eben wieder relative Begriffe." Mit solcher Verlegung der Erörterung in die Sonderverhältnisse der Einzelfälle, in denen allerlei Assoziationen und Nebeneinflüsse das Urteil beeinflussen, kann man freilich nicht zur Lösung des Problems kommen.

Die Ursache des Irrtums Engels, daß sehr tiefe Töne schwächer seien als Töne der Mittellage, ist wohl in den Erfahrungen an der Sirene zu suchen, für welche Helmholtz in der „Lehre von den Tonempfindungen" im 9. Abschnitt diese Thatsache berichtet. Aber Helmholtz fügt wohlweislich hinzu, daß es nötig ist, die Stärke der Luftschwingungen für sehr tiefe Töne außerordentlich viel größer zu machen als für hohe, wenn sie einen ebenso starken Eindruck auf das Ohr machen sollen. Daß die Lungenkraft des Menschen nicht hinreicht, um auf einer Flöte in Baßlage Töne hervorzubringen, welche denen vergleichbar sind, welche eine Prinzipalstimme 8′ auf der Orgel giebt, beweist gewiß nicht, daß die letzteren schwach sind. Derartige Fehlschlüsse haben leider nur zu oft die beginnende Klarheit über einzelne Probleme der musikalischen Aesthetik getrübt. Ich wies bereits darauf hin, daß Helmholtzs eingehende Untersuchungen über die Zusammensetzung der Klänge aus Obertönen (Klangfarbe), über Schwebungen und Kombinationstöne u. s. w. Rob. Zimmermann derart interessiert haben, daß er vergaß, über den Begriff der verschiedenen Tonhöhe überhaupt zu schreiben. Aber man sucht auch in der „Lehre von den Tonempfindungen" selbst vergebens noch eine Berührung dieses Problems. Was Helmholtz darüber in den beiden ersten, den eigentlich physiologischen Teilen seines Werkes sagt, ist schnell zusammengestellt (S. 20): „Was wir unter Stärke des Tons und unter Tonhöhe verstehen, brauche

Digitized by Google

ich nicht zu erklären". (S. 21:) „Die Tonhöhe hängt nur ab von der Schwingungsdauer oder, was gleichbedeutend ist, von der Schwingungszahl ... Die Klänge sind desto höher, je größer ihre Schwingungszahl oder je kleiner ihre Schwingungsdauer ist". Die Hoffnung, in dem dritten Abschnitte, welcher sich mit den Tönen als Darstellungsmaterial der musikalischen Kunst beschäftigt, etwas über den ästhetischen Wert der Tonhöhe zu finden, erweist sich ebenfalls als trügerisch. Helmholtz hat eine viel zu große Meinung von der absoluten Freiheit des Tonkünstlers gegenüber seinem Material und betont nicht genügend den ganz bestimmten Empfindungswert den alle Elemente desselben haben, sodaß von einer Willkür in ihrer Verwertung sogar noch viel weniger als in anderen Künsten gesprochen werden kann. Der Anfang des berühmten 14. Abschnitts (Die Tonalität der homophonen Musik) lautet: „Die Musik hat sich das Material, in welchem sie ihre Werke schafft, selbst künstlerisch auswählen und gestalten müssen. Die bildenden Künste finden es der Hauptsache nach vorgebildet in der Natur, die sie nachzuahmen streben; Farben und Gestalten sind dort in ihren Grundzügen gegeben. Die Poesie findet es in den Worten der Sprache fertig vorgebildet. Die Architektur freilich muß sich ihre Formen ebenfalls selbst schaffen; aber sie werden ihr zum Teil durch technische, nicht rein künstlerische Rücksichten aufgedrängt. Die Musik allein findet ein unendlich reiches, ganz ungeformtes (!) und ganz freies (!) Material vor in den Tönen der menschlichen Stimme und der künstlichen Musikinstrumente, welches nach rein künstlerischen Prinzipien zu gestalten ist, ohne daß Nützlichkeitsrücksichten wie in der Architektur oder Nachahmung der Natur, wie in den bildenden Künsten oder schon fertig vorgefundene symbolische Bedeutung der Klänge wie in der Poesie irgend eine Schranke anlegten." Bereits wenige Zeilen weiter folgt dann der Hinweis auf die Thatsache, „daß in der Musik aller Völker, soweit wir sie kennen, die Veränderung der Tonhöhe in den Melodien stufen-

Digitized by Google

weise und nicht in kontinuierlichem Uebergange erfolgt" und damit springt Helmholtz definitiv über auf das Gebiet der harmonischen Beziehungen der Töne untereinander, und über die Bedeutung der Tonhöhe als solcher fällt kein Wort.

Durchaus unergiebig für unsere Frage ist „Die Tonkunst. Einführung in die Aesthetik der Musik" von Heinrich Adolf Köstlin (1879), dem Neffen des Mitarbeiters an Vischers Aesthetik. Auch in Theodor Fechners „Vorschule der Aesthetik" (1876) überwiegt das Interesse für die Probleme der Tonverwandtschaft u. s. w. derart, daß für die Bedeutung der Tonhöhe nur die magere Bemerkung (I. S. 166) abfällt, daß „bei Tönen die Empfindung der Tonhöhe mit der Schwingungszahl ohne Aenderung des Charakters kontinuierlich steigt, indes sich bei Farben ein Wechsel charakteristisch verschiedener Eindrücke, Roth, Gelb, Blau zeigt, der mit Unterschieden in der Empfindung der Tonhöhe gar nichts gemein hat."

Am ausführlichsten beschäftigen sich mit der Feststellung des Wesens der Tonhöhe Hermann Lotze und Karl Stumpf.

Die umfassendste Aeußerung Lotzes findet sich S. 272 f. seiner „Geschichte der Aesthetik in Deutschland": „Die Töne erscheinen uns als Glieder einer aufsteigenden Reihe, und ihre zunehmende Höhe hängt von der wachsenden Häufigkeit der erregenden Schallwellen ab. Diese physische Ursache der Skala erwähne ich nur, um die ganz anders geartete Natur ihrer Wirkung hervorzuheben. Steigerung überhaupt liegt allerdings sowohl in der zunehmenden Höhe der gehörten Töne als in der wachsenden Anzahl der Schallwellen; aber von der Vermehrung einer Anzahl, wie sie eben den letzteren zukommt, enthält die Höhenzunahme keine Andeutung; sie setzt an die Stelle derselben vielmehr etwas ganz Eigentümliches, eine Steigerung, die wir als Zunahme einer qualitativen Intensität oder zu deutsch als Zunahme der Lebendigkeit bezeichnen könnten. Denn die wachsende Höhe ist nicht zunehmende Kraft eines qualitativ Gleichbleibenden (!), sondern sie ist Uebergang in eine andere Qualität, aber in

Digitized by Google

eine solche, die eben durch das, was sie ist, und wodurch sie sich qualitativ von anderen unterscheidet, zugleich ein bestimmtes Mehr oder Minder als diese ist. Noch ein anderes kommt hinzu. Der höhere Ton wird im Verhältnis seiner zunehmenden Höhe und abgesehen von seiner Stärke dünner, schärfer oder spitziger, der tiefere breiter und stumpfer empfunden, Ausdrücke, welche deswegen, weil sie von Raumverhältnissen entlehnt sind, nicht aufhören, eine von aller Vergleichung unabhängige (!), jedem bekannte Thatsache des Empfindens zu bezeichnen. Vielleicht hängt diese Eigenheit von der kürzeren Dauer der einzelnen Welle ab, durch die für die höheren Töne die größere Häufigkeit ihrer Wiederkehr in gleicher Zeit ermöglicht wird; gleichviel, nachdem einmal die hörbare Skala so vor unserem Bewußtsein steht, versinnlicht sie uns ein vielgegliedertes Reich möglicher Thätigkeitsformen. Abgesehen von seiner Stärke hat jeder Ton, jede erscheinende Thätigkeit des Innern also, um ihrer qualitativen Natur willen einen meßbaren Wert größerer oder geringerer Lebendigkeit; aber nach zwei Richtungen hin verzehrt sich diese Thätigkeit selbst; sie wird unmöglich und der Ton verschwindet aus dem Reiche des Hörbaren, wenn seine Lebendigkeit, seine Höhe sich beständig steigert, denn damit verdünnt sich gleichsam zu nichts der Körper, von dem dieses Leben ausgehen sollte; er verschwindet ebenso, wenn die Breite und Masse des Hörbaren in den tiefsten Stufen der Skala die Beweglichkeit erdrückt. So gleichen die höchsten Töne einer Bewegung von immer zunehmender Geschwindigkeit und immer abnehmender Größe des Bewegten, die tiefsten der stets verlangsamten Bewegung einer zugleich maßlos anwachsenden Masse."

Einer Kritik dieser seiner Definition, welche diejenige Vischer-Köstlins in wesentlichen Punkten richtig stellt, beugt Lotze durch die anschließende Bemerkung vor, daß das allerdings Gleichnisse seien, „die das, was im wirklichen sinnlichen Eindrucke liegt, willkürlich und nicht erschöpfend umschreiben. Allein, wenn die ganze Eigentümlichkeit des sinnlichen Ein-

Digitized by Google

drucks sich durch Begriffe wiedergeben ließe, so verlöre er eben das, wodurch er mehr ist als die bloße Wiederholung des Gedankeninhaltes, den er ja nicht bloß wiederholen, sondern *versinnlichen* soll." Der ästhetische Wert der Kunst besteht eben, meint Lotze, gerade in dieser sinnlich faßbaren Einkleidung der Idee. — Wenn auch Lotze in der angezogenen Stelle mehrmals den Ausdruck Skala gebraucht, so enthält dieselbe doch durchaus keinerlei unentbehrliche Bezugnahme auf die *stufenweise* Anordnung der Töne in unserer Musik; alles, was er von der Verschiedenheit der Tonhöhe aussagt, gilt vielmehr von derselben ganz abgesehen von allen Intervallbestimmungen und Verwandtschaftsbeziehungen der Töne.

Stumpf, der beiläufig die Idee einer nur *relativen* Bedeutung der Tonhöhe (vergl. S. 31) bestimmt abweist (Tonpsychologie [1883, 1890], I. S. 136) mit der triftigen Bemerkung, daß „keine Empfindung an sich etwas Relatives sei, wiewohl sich Relationen auf alle Empfindungen gründen", bemerkt zwar, daß die Ausdrücke hoch und tief für Töne unzweifelhaft nur bildlich gebraucht seien und eine Assoziation bedeuten; in dem fast 40 Seiten umfassenden, der Tonhöhe gewidmeten § 11 präcisiert er aber seine Ansicht näher dahin, daß „nicht notwendig räumliche Uebertragungen stattfinden müßten, um den Sinn jener Ausdrücke zu verstehen und einzelne Toneerscheinungen demgemäß aufzufassen", was doch nur heißen kann, daß nicht eigentlich Assoziationen stattfinden, wenn wir „Tonhöhen" konstatieren, sondern, daß eben die eigenartigen Qualitäten, welche wir als hoch und tief bezeichnen, etwas sind, wofür wir andere, ihr Wesen besser ausdrückende Bezeichnungen nicht haben (S. 189): „Nun ist aber bekannt, daß nicht bloß die Töne, sondern alle Sinnesempfindungen und -urteile, ja selbst alle abstrakten Gedanken mit einer gewissen psychologischen Notwendigkeit räumlich veranschaulicht werden" (z. B. sind groß, klein, über, unter, vor, hinter, umfassend, inbegriffen den Raumvorstellungen entnommene Ausdrücke, mit denen auf allen Gebieten operiert wird); als besondere

Digitized by Google

Aufgabe der Tonpsychologie bezeichnet er dann, zu erklären, „warum diese Raumsymbolik sich gerade bei Tönen mit besonderer Kraft geltend macht" und „warum wir die Tonreihe speziell als eine aufsteigende fassen", wobei er nicht an die Tonleiter denkt, sondern nur an „den allgemeinen Eindruck des Emporsteigens, den uns jede beliebige Reihe von Tönen mit zunehmender Wellenzahl, den uns auch ein Tonkontinuum (!) unter gleicher Voraussetzung erweckt". Eine ziemlich ausführliche Zusammenstellung der Termini, welche andere Sprachen statt unseres Hoch und Tief anwenden, ergiebt eine große Uebereinstimmung in der Grundanschauung; denn das griechische βαρύς schwer, lastend, ist doch auch das Herabziehende, ebenso wie ὀξύς spitz, das nach oben Strebende, nach oben Weisende ist; vom Steigen und Fallen des Tones haben Griechen und Römer und das ganze Mittelalter dieselben Vorstellungen wie wir. Das durch Ambros verbreitete Märchen, daß die Chinesen die Namen hoch und tief in verwechseltem Sinne gebrauchten, schafft Stumpf durch Berufung auf einen Sinologen aus der Welt (ich erfuhr die gleiche Belehrung durch Professor Conrady in Leipzig). Zur Ergänzung der Darstellung Stumpfs weise ich noch auf das „uallon", „nider", „uf", „obenan", „nidenan" in den althochdeutschen Musik-Traktaten Notkers hin (vgl. meine Studien z. Gesch. d. Notenschrift, S. 296—99), die auch bereits den spezifisch deutschen Ausdruck „grob" für „tief" verwenden (geroubi, geroborore, gerobusten), der im „Grobgedakt" der Orgel noch heute fortlebt (der Theoretiker „Grobstimm" im Anfang des 17. Jahrhundert gräcisierte seinen Namen als Baryphonus). Das rätselhafte „Hypate" der Griechen für den tiefsten Ton des Tetrachords (da doch ὕπατος der höchste heißt), wird sich vielleicht auch noch einfacher erklären lassen als bisher geschehen, nämlich durch die geneigte Haltung der Lyra beim Spiel, wobei wahrscheinlich die dem tiefsten Tone entsprechende Saite oben lag (etwas ähnliches finden wir noch in der italienischen Lautentabulatur, welche die der höchsten Saite entsprechende Linie in der Notierung

Digitized by Google

zu unterst stellt, während die französische Tabulatur umgekehrt rechnet).

In einem Punkte noch muß ich Stumpf widersprechen. Er bezweifelt (I. 201), daß auch dem einzelnen Tone eine Art Lokalisierung im Tonraume eigne: „Ein isolierter Ton kann wohl von der Vorstellung seiner Raumlage (der Taste, Klappe) auf dem bezüglichen Instrumente begleitet sein, wenn wir dieses genau kennen. Aber bei Personen, die nicht selbst spielen, fällt dies hinweg.“ Hier vermengt Stumpf die Oertlichkeit der Tonquelle mit der nur den Tonempfindungen anhaftenden räumlichen Vorstellung der Töne als hoch und tief. Offenbar will er aber sagen, daß am einzelnen Tone von dieser Vorstellung nichts zu spüren sei. Das ist ganz gewiß falsch und steht im vollen Widerspruch zu dem, was er gegen die bloße Relativität der Tonhöhe vorgebracht hat (vergl. S. 35). Vermutlich hat ihn, als er das schrieb, die Vorstellung eines Tones mittlerer Lage, der eben als weder sonderlich hoch noch sonderlich tief empfunden wird, mißleitet. Die Konsequenz solcher Negierung der Höhenqualität des Einzeltones müßte doch zwingend auf die bloße Relativität hinweisen. Ganz und gar verunglückt ist das gleich hier anschließend vorgetragene Bedenken Stumpfs: „Nun verbinden wir aber mit einem Tone von bestimmter Tonhöhe offenbar (!?) nicht eine bestimmte Raumhöhe, mit einer Tondistanz nicht eine bestimmte räumliche Entfernung in unserem Bewußtsein — denn welche sollte diese sein? Und so scheint die Thatsache der Verbindung selbst zweifelhaft zu werden und auch die übertragenen Ausdrücke am Ende doch nicht übertragene Vorstellungen zu bedeuten.“ So acceptabel vielleicht die Folgerung scheint, nämlich daß wir die Ausdrücke „hoch“ und „tief“ nicht im übertragenen Sinne (mit wirklicher Assoziation räumlicher Vorstellungen) gebrauchen, sondern in Ermangelung eines andern Ausdrucks für die eigenartigen Empfindungsqualitäten selbst — die Prämissen, die Stumpf auf solche Folgerung führen, sind falsch; denn wir

Digitized by Google

verbinden erstens ganz bestimmt doch auch mit dem einzelnen Tone die Vorstellung oder Empfindung von dessen Stellung in dem keineswegs unendlichen Tonraume und zwar um so bestimmter, je weniger ihm etwas von der Begrenztheit des ihn hervorbringenden Organs anhörbar ist; und zweitens ist die Vorstellung der räumlichen Entfernung zweier einander folgenden Töne eine sehr genau bestimmte, wenn auch nicht nach Centimetern oder Metern, so doch nach Oktaven, Quinten ꝛc. gemessene. Gerade die offen zu Tage liegende Unterscheidung von Zeitmessung (Metrum, Rhythmus, Takt, Tempo) und Messung der Tonhöhen-Abstände in der Melodiebewegung und im akkordischen Lagenwesen ist ganz besonders geeignet, die Immanenz räumlicher Vorstellungen im Tonhöhenbewußtsein zu erweisen.

In einem geht Stumpf über Lotze hinaus und vertieft die Frage der Ergründung des Wesens der Tonhöhe nicht unwesentlich, nämlich bei Unterscheidung der stetigen und der abgestuften Veränderung der Tonhöhe, die ja auch bereits Aristoxenos kennt, freilich zunächst nur, um dem Tonfalle beim Sprechen, den er für stetig, kontinuierlich (συνεχής) hält, den beim Singen überhaupt in der Musik gegenüberzustellen, der seiner Meinung nach stets abgestuft (διαστηματικός) ist; Stumpf stellt nun aber das Problem, ob es nicht auch in der Musik eine kontinuierliche Veränderung der Tonhöhe giebt, wenn nicht in der Empfindung, dann vielleicht in der Vorstellung. Mit Wundt, der (Phys. Psychologie I. 315) gegen Helmholtz' Hypothese der Funktionen der membrana basilaris die Stetigkeit der Tonempfindung, den allmählichen Uebergang der Tonempfindung von einer Tonhöhe zur andern als eine selbstverständliche Sache einwendet, ist er durchaus nicht einverstanden, scheint vielmehr von der Richtigkeit der Helmholtzschen Erklärung der Hörvorgänge so überzeugt, daß er gerade darum die Möglichkeit der Entstehung einer wirklichen kontinuierlichen Tonhöheveränderung für die Empfindung bezweifelt (I. 184). „Streng thatsächlich läßt sich zunächst nur

Digitized by Google

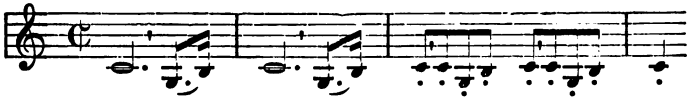
sagen, daß wir bei einem sogenannten stetigen Uebergange von c zu g selbst bei größter Aufmerksamkeit unter gewöhnlichen Umständen der Tonerregung keine Mehrheit von Zwischentönen bemerken. Es bleibt denkbar, daß eine diskrete Reihe von Empfindungen entsteht, innerhalb deren nur die einander benachbarten so wenig verschieden sind, daß wir ihre Unterschiede nicht merken... Wenn indessen die Tonempfindungen nicht kontinuierlich sind, so würde damit noch nicht gesagt sein, daß auch den Tonvorstellungen diese Eigenschaft abgienge. Man könnte eine spontane Erzeugung stetiger Vorstellungen aus diskreten im Bewußtsein annehmen und zwar schon während des Empfindungsaktes." Unter Berufung auf die Erwiesenheit ähnlicher Vorgänge auf optischem Gebiete pflichtet er (S. 186) einer von F. Brentano geäußerten Ansicht bei, daß vielleicht „durch Akte unwillkürlich produzierender Phantasie die sämtlichen tauben Flecke zwischen den empfundenen Tönen ausgefüllt würden". Er schließt die Untersuchung mit der philosophischen Bemerkung ab: „Stetigkeit ist für die Wahrnehmung überall mit innerer Unendlichkeit zugleich gegeben und umgekehrt" (S. 188). Wundts Standpunkt zu der Frage ist in seinem „Grundriß der Psychologie" (2. Auflage 1897) präcisiert: „Das System der Tonempfindungen erweist sich als eine stetige Mannigfaltigkeit, da man von einer bestimmten Tonhöhe zu irgend einer andern stets durch kontinuierliche Empfindungsänderung gelangen kann. Daß die Musik aus diesem Kontinuum einzelne Empfindungen herausgreift, die durch größere Intervalle getrennt sind, und auf diese Weise die Tonlinie durch die Skala ersetzt, beruht auf willkürlichen Feststellungen, die aber allerdings in Verhältnissen der Tonempfindungen selbst ihren Grund haben" (nämlich in der auf Gemeinsamkeit von Partialtönen beruhenden Aehnlichkeit oder Verwandtschaft der Klänge). Für Wundt ist also die Kontinuität der Tonhöhe zwar eine Thatsache der Psychologie, die aber für die Musik nicht weiter in Betracht kommt, da diese sie ignoriert und durch die Skala ersetzt.

Digitized by Google

Ich glaube nun aber in der That, daß die stetige Tonhöhenveränderung in dem durch die Tonempfindungen bewirkten Vorstellen eine ganz bedeutende Rolle spielt, welche keiner der angezogenen Autoren genügend berücksichtigt hat, ja die sie gar nicht bemerkt haben. Ich gehe soweit, zu behaupten, daß das Prinzip der Melodik nicht die abgestufte, sondern die stetige Tonhöhenveränderung ist, daß die Skala, die Abstufung der Tonhöhenveränderung nur der Verdeutlichung der Grade der geschehenden Veränderungen der Tonhöhe dient. Wenn die Musik wirklich Ausdruck eines sich entwickelnden, verlaufenden Empfindens ist, so bedingt sie die geschehenden Veränderungen der Tonhöhe, die wachsende Anspannung und ihr Nachlassen; ohne solche Verknüpfung der verschiedenen Tonlagen durch den Uebergang von der einen zur andern würden wir das Analogon zu dem von Lotze (Gesch. d. Aesth. S. 79) als ästhetisch interesselos und unverständlich hingestellten Ortswechsel der Dinge im Raume vor uns haben; das „Mitmachen der Bewegung" mit dem eigenen Willen, das Selbsterleben ist hier wie dort die Brücke, welche selbst das thatsächlich Diskrete zum Kontinuierlichen umwandelt. Der Uebertritt der Melodie von c nach dem eine Quinte höheren g ist nicht die Hinstellung zweier Qualitäten, die einander nichts weiter angehen, als daß die eine vorher war und die andere nun ist, sondern sie ist ein Schritt, ein Schreiten von einem zum andern, das die dazwischenliegende Strecke zurücklegt. Für den Komponisten sowohl wie für den Hörer bedeutet der legato-Uebergang von einer Tönhöhe auf eine andere wirklich die Vermehrung oder Verminderung der Anspannung und nicht den unvermittelten Wechsel verschiedener Spannungsgrade. Daß wir aber selbst das Staccato zur engeren Einheit des Motivs zusammengehöriger Töne im Sinne kontinuierlicher Veränderung der Tonhöhe verstehen, habe ich in dem ersten meiner drei Vorträge „Wie hören wir Musik?" (1888) nachdrücklich betont; wir haben beim Staccato durchaus das deutliche Bewußtsein

Digitized by Google

eines „Ueberſpringens der zwiſchen den Einzeltönen liegenden Strecke des Kontinuums der Tonlinie", während beim legato der Uebergang wirklich gemacht aber ſo ſchnell ausgeführt erſcheint, daß nur Anfang und Ende desſelben ein volles Bewußtwerden des jeweiligen Spannungsgrades zulaſſen. Vorgreifend deute ich aber auf den großen Unterſchied hin, den für dieſe Vorſtellungen die Sinngliederung, die Zerlegung der ganzen Melodie in ihre kleinſten Ausdruckselemente bedingt. Dieſe kleinſten Elemente, die einzelnen Gebärden des Affekts (Nietzſche) bedingen für die volle Auffaſſung ihres Toninhalts dieſe vorgeſtellte Kontinuität, während ſie dieſelbe für die Sonderung ihrer Grenzen gegeneinander ausſchalten. Z. B. iſt zu Anfang des Allegro des 1. Satzes der C-dur-Symphonie Beethovens:



das erſte lange c ein Einzelton, deſſen Tonhöhenqualität zunächſt für ſich allein zur Geltung kommt — beiläufig bemerkt das im wahren Centrum der Tongebietes gelegene c, und da C-dur wiederum das Centrum der Vorſtellung alles Tonartweſens bildet, ein im eminenteſten Sinne centraler Ton — dann erfolgt als bereits ausdrucksvolle Geſte das mehrmalige Emporſchreiten von dem nächſttieferen g über h nach eben dieſem c; im dritten Takte, wo die Bewegung heftiger wird, löſt ſich von dem c ſelbſt ein Teil ab und tritt herunter in das g und von dieſem wieder über h hinauf nach c. Innerhalb dieſer ſämtlichen (durch ' gegen einander abgegrenzten) Motive, meine ich, iſt die Auffaſſung im Sinne kontinuierlicher Veränderung, die Annahme eines Fortſchreitens geboten und kommt beim Muſiker wirklich zur Anwendung; dagegen ſchaltet ſich zwiſchen die einzelnen Motive (bei ') ein Moment der wirklichen Scheidung, der Indifferenz für die zwiſchen den Tönen liegende Strecke ein und wird vielmehr

Digitized by Google

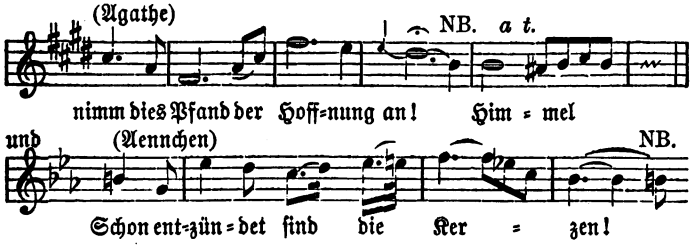
ein Aufhören des Tönens mit der einen Qualität (c) und ein neues Anfangen mit der andern verstanden, im dritten Takt sogar ein Wiederanfangen mit derselben Tonqualität, mit der das vorausgehende Motiv endete (Tonrepetition cc). Dies einstweilen nur beiläufig als einen ganz neuen aber nicht unwichtigen Beitrag zur sogenannten Phrasierungslehre. Die Selbstverständlichkeit der Auffassung der abgestuften Tonhöhenveränderung im Sinne der kontinuierlichen wenigstens beim Legato innerhalb des Motivs, ist wohl der Grund, weshalb ein verfeinertes ästhetisches Empfinden sich gegenüber der Einführung der wirklichen Stetigkeit der Tonhöhenveränderung in die Musik ablehnend verhält, sie wenigstens nur in seltenen Fällen und vereinzelt billigt. Das sogenannte Portament beim Gesange, das auch auf den Streichinstrumenten durch Hinauf- oder Heruntergleiten des greifenden Fingers auf der schwingenden Saite möglich ist, wirkt offenbar als eine plumpe Enthüllung der Natur oder als allzu drastische Nachhilfe für die Thätigkeit der Tonphantasie und verletzt darum das gebildetere Ohr. Doch soll nicht in Abrede gestellt werden, daß es ausnahmsweise angewandt den Eindruck sehr verstärken kann. Jedem, der Gelegenheit gehabt hat, Hermine Spies die Brahmssche Rhapsodie vortragen zu hören, wird die packende Wirkung des Portaments bei der Stelle „Fülle der Liebe" unvergeßlich sein.

Da ich eine passendere Stelle vielleicht nicht finden werde, sei auch hier gleich angemerkt, daß in dem vielleicht einzigen Falle, wo Endtöne von Motiven doch in der Vorstellung mit folgenden durch die Annahme kontinuierlicher Tonhöhenveränderung verbunden werden, nämlich jenen Verschleifungen der Endnote hinüber in eine zu einem neuen Anfange hinüberleitende, die aber nicht selbst Anfang, sondern wirklich nur Ueberleitung ist (was M. Lussy* „guidon" oder „notes de

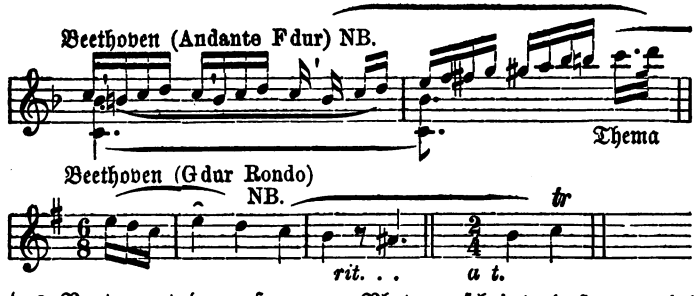
*) Traité de l'expression musicale (1873).

Digitized by Google

soudure“ und sein Uebersetzer Kittnoten [eigentlich „Flicknoten“] nennt und wofür ich den Terminus „Generalauftakt“ aufgebracht habe), z. B. vokal (Weber, Freischütz):



und instrumental:



das Portament dermaßen am Platze erscheint, daß man bei solchen Stellen bedauert, daß es dem Klaviere und den Blasinstrumenten versagt ist; die Chromatik der Stelle bei Beethoven ist (wie überhaupt alle Chromatik) die möglichste Annäherung der abgestuften Tonhöhe an die stetige.

Den bestimmten Beweis für die von Stumpf in Frage gestellte Thatsache, daß die Auffassung der Tonhöhen, der mit anderen Worten nicht zu bezeichnenden Qualitätsempfindungen, welche die verschiedene Dauer und Folgegeschwindigkeit der Schwingungen ergiebt, wirklich eine Art Raumvorstellungen bedingt, die aber nicht auf Assoziationen zurückzuführen, vielmehr die direkte Wirkung der geschehenden Erregung selbst sind, giebt aber die allgemein anerkannte Thatsache unseres Musikhörens, daß die Wiederholung desselben Tones inmitten einer übrigens die Höhe wechselnden Tonfolge, bei gleichmäßig fort=

Digitized by Google

gehendem Rhythmus als Festbannung auf der Stelle mit dem eigentümlichen Hemmungsgefühle des nicht vorwärts Kommens trotz des Gehens wirkt. Daß die von allem Tönen überhaupt unzertrennliche, dasselbe ja doch überhaupt bedingende Schwingungsbewegung der elastischen Körper nicht als solche, sondern erst durch die Veränderung ihrer Periode den Eindruck einer Bewegung im Raume macht, beweist die Wirkung des langausgehaltenen Tones von gleichbleibender Stärke, der durchaus als ruhend, bewegungslos vorgestellt wird.

Die Bezeichnung der Wirkung der verschiedenen (konstanten, nicht in Veränderung befindlichen) Tonhöhen als verschiedener Qualitäten ist aber keineswegs so selbstverständlich, wie man seit Vischer und Lotze allgemein annimmt; zum mindesten muß man sagen, daß diese Qualität das Ergebnis zweier verschiedenen quantitativen Bestimmungen ist, die einander kreuzen, nämlich derjenigen der Lebendigkeit (Intensität) und des Volumens. Aus der bloßen Raumdisposition der Töne als höher und tiefer ist es ja auch gewiß nicht zu erklären, daß die Tonbewegung als Steigerung oder Minderung der sich in ihr manifestierenden Willenskraft verstanden wird. Wenn auch diese Wirkungen nicht durch die Bewegung der Tonhöhe allein hervorgebracht werden, vielmehr stets in Verbindung mit dynamischen und agogischen Veränderungen auftreten, so ist doch wohl soviel klar, daß die Veränderung des Orts im Raume an sich weder den Wert positiver, noch den negativer Entwickelung hat. Die Qualität des seiner Tonhöhe nach bestimmten Tones ist vielmehr eine Resultante, deren Komponenten die Größe und die Periode der ihn hervorbringenden Schwingungen sind; wenn auch beide nicht als solche, vor allem nicht ihren effektiven oder relativen Zahlenverhältnissen nach ins Bewußtsein treten, so ist doch nicht zu leugnen, daß beide an der Qualitätsempfindung Anteil haben. In der Benennung der tiefen Töne als schwere in der griechischen, lateinischen und französischen Sprache liegt deutlich ausgesprochen, daß uns hohe Töne leichter, d. h. weniger durch

Digitized by Google

die Masse des schwingenden Körpers die Bewegung hindernd erscheinen; ebenso deutet das Spitz, Scharf für die hohen Töne im Griechischen, Lateinischen und Französischen und das Grob im älteren Deutschen für die tiefen Töne auf die Empfindung des Abnehmens der schwingenden Masse in der Höhe. Dieses Abnehmen der Masse nach der Höhe zu ist an sich gewiß aber zunächst ebenso eine negative Entwickelung, wie das Zunehmen der Schwingungsgeschwindigkeit eine positive ist. Wenn Vischer-Köstlin in der aufsteigenden Tonreihe das Fortschreiten vom Tonlosen zu dem eigentlich Tönenden erblickte, so ignorierte er das Abnehmen der schwingenden Masse und wertete einseitig nur die Zunahme der Lebendigkeit; wenn Engel die tiefsten ebenso wie die höchsten Töne schwach fand und den eigentlichen Sitz der Kraft in der Mitte annahm, so bestimmte in der Tiefe die immer mehr erlahmende Bewegung in der Höhe das Einschrumpfen der Dimensionen des Bewegten sein Urteil einseitig; es wäre daher schließlich gar nicht zu verwundern, wenn ein Antipode Vischer-Köstlins käme und behauptete, die eigentliche positive Entwickelung gienge von oben nach unten, mit wachsender Tiefe wachse die Sonorität, die hohen Töne seien eigentlich noch gar keine Töne, weil ihnen Fülle und eigentliche Wesenheit fehle.

Einstweilen erhellt wenigstens soviel, daß steigende Melodie nicht unbedingt und unter allen Umständen als positive und ebensowenig fallende Melodie durchaus als negative Entwickelung erscheinen muß. Erst durch die Unterstützung anderer elementaren Faktoren, welche selbst positive und negative Entwickelung vorstellen, wird mit Notwendigkeit, die eine der Komponenten des Eindrucks der Tonhöhe, die Steigerung der Intensität der Bewegung oder das Anwachsen der Wellenlängen als Träger der positiven Entwickelung hervortreten, während die andere Komponente der Beachtung entzogen wird. Darüber ein mehreres, wenn wir von der Dynamik und Agogik der Töne und ihrer Folgen reden. Wenn das Gemeingefühl dazu neigt, steigende Tonhöhe als Steigerung, positive Entwickelung zu nehmen,

Digitized by Google

so erklärt sich das zum Teil schon durch die ungenügende Auseinanderhaltung der in der lebendigen Musik zusammenwirkenden elementaren Faktoren der Tonhöhe, Tonstärke und der Temponahme der Tonfolgen, welche in der Mehrzahl der Fälle in diesem Sinne zusammengehen. Es spricht aber noch ein anderer Faktor von hoher Bedeutung mit, nämlich die kaum zu bezweifelnde Herkunft aller Musik aus dem Gesange der Menschenstimme und ihre fortdauernde Wertung und Beurteilung von der Menschenstimme aus. Da das Singen höherer Töne eine straffere Spannung der Stimmbänder bedingt und die wachsende Erregung im Affekt als allgemeine Steigerung der Lebensfunktionen auch eine solche Steigerung der auf die Tongebung beim Sprechen oder Singen verwandten Kraft unwillkürlich bedingt, so ist allerdings Steigerung der Tonhöhe wie der Tonkraft die natürliche Ausdrucksform der wachsenden Erregung und ihr Gegenteil führt ebenso instinktiv zum Sinken der Tonhöhe, zur Abnahme der Tonstärke und zur Verlangsamung der Tonfolge. Schon lange hat die Psychologie erkannt, daß die spontane Erzeugung von Tonvorstellungen von einer Art inneren Singens begleitet ist, das nach genauerer Untersuchung in leichten Bewegungen der Kehlkopfmuskulatur besteht, welche diejenigen Bewegungen wenigstens andeuten, die zur wirklichen Hervorbringung der Tonfolgen durch die Stimme erforderlich sein würden. Lotze (Medizinische Psychologie [1852] S. 480) geht soweit, zu behaupten, daß „keine Erinnerung von Tönen und Tonempfindungen vor sich gehe, ohne von stillem (!) unterdrücktem (!) Sprechen und Singen begleitet zu sein." Er bemerkt sogar „die Schwierigkeit der Reproduktion höchster und tiefster Töne in der Vorstellung, deren Erzeugung die Kräfte unseres Stimmorgans übersteigt". Stumpf stellt (Tonpsychologie I. 153 ff.) eine Reihe von Äußerungen von Physiologen (G. E. Müller, Stricker) und auch von Musikern zusammen, welche diese Muskelbewegungen beim Vorstellen, teilweise auch bei wirklichem Hören von klingenden Tönen belegen, doch nur um die Notwendigkeit solcher Begleiterschei-

Digitized by Google

nungen kategorisch in Abrede zu stellen. Auch für diese Negation bringt er entsprechende Aeußerungen anderer bei.

Daß es möglich ist, sich absichtlich solcher Muskelbewegungen zu enthalten, ist unbedingt zuzugeben; ob aber dadurch die Tonvorstellung nicht etwas erschwert wird, ist bereits sehr fraglich. Daß für Geiger und Klavierspieler Fingergefühle, für Bläser Lippengefühle an Stelle der Kehlkopfgefühle treten können, ist gewiß kein Gegenbeweis gegen die allgemeine Bedeutung der Kehlkopfgefühle für diejenigen, welche kein Instrument beherrschen und nur das dem Menschen von Natur gegebene Organ der Tonerzeugung kennen. Auch daß der schaffende Tonkünstler, der bald Gesangstöne, bald Instrumentaltöne verschiedenster Art und alle diese in bunter Mischung und Folge vorstellt, mit solcher Beihilfe von Kehlkopfempfindungen nicht weit kommt und ihrer gewiß viel mehr entraten kann als ein gewöhnliches Menschenkind, liegt auf der Hand. Aber das alles beweist nichts dagegen, daß der Gesang der Menschenstimme die eigentliche Grundlage alles Musikmachens überhaupt ist, und daß daher von ihm aus alle andere Musik beurteilt wird. Daß für solche Beziehungen die Kehlkopfempfindungen einen starken Beweis liefern, wird Stumpf nicht in Abrede stellen. Diese Beziehung auf den Gesang ist nun aber nicht in dem Maße individuell, daß das Ueberschreiten des eigenen persönlichen Stimmumfangs bereits eine ausnahmsweise Wertung der höheren und tieferen Töne bedingte. Wohl aber kann man kühnlich behaupten, daß der Gesamtumfang der Menschenstimme sehr fühlbar eine mittlere Tonlage bestimmt und zwar so genau, daß bereits die höchsten Töne des Sopran als recht hoch und die tiefsten Töne des Baß als recht tief erscheinen. Oberhalb der Grenze des Sopran liegt aber für alle Menschen ein Tongebiet, das die Franzosen ‚suraigu' nennen und unterhalb der Grenze der Baßstimme das Gebiet des Subbasses, Kontrabasses. Der Mensch fühlt sich bei diesen Wertungen so sehr als Glied der Menschheit, daß ihm wenigstens die Stimmlage des andern Geschlechts nicht als etwas Fremd-

Digitized by Google

artiges, nicht Assimilierbares gegenübersteht. Man kann nicht einmal sagen, daß dem Manne die Frauenstimme als hoch erscheint, und der Frau die Stimme des Mannes als tief, weil beider Grenzen sich nicht decken; vielmehr repräsentiert die eine für die andere die notwendige Ergänzung, die andere Hälfte. Sonst müßten bereits die Töne der zweigestrichenen Oktave dem Manne forciert hoch und der Frau die Töne der kleinen Oktave erschlaffend tief erscheinen, was aber nicht der Fall ist. Vielmehr erscheinen beiden Geschlechtern die Töne, welche für den Mann hohe und für das Weib tiefe sind, als wirkliche mittlere und ihre Wertung besonders auf instrumentalem Gebiete ist frei von der Vorstellung der Anspannung oder Erschlaffung der Stimmbänder, welche ihre Hervorbringung für den Hörer persönlich bedingen würde.

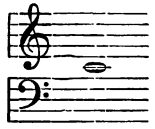
Immerhin ergiebt die Beziehung auf die eigene Erfahrung der Stimmgebung das hochbedeutsame Resultat der Vorstellung einer vermehrten Anspannung für das Hinauftreiben des Tones und des Nachlassens der Spannung für das Sinkenlassen des Tones. Wenn etwas dergleichen in der Vorstellung oder Empfindung jeder Tonhöhenveränderung zu finden ist — was niemand in Abrede stellt — so ist billig nicht zu bezweifeln, daß es seine Wurzel im Stimmgefühl hat; es aus der Erfahrung an gespannten Saiten oder gar der vermehrten Spannung schwingender Luftsäulen in Blasinstrumenten herzuleiten, wird kein Philosoph für einfacher und natürlicher ausgeben.

5. Klangfarbe.

Allgemein bezeichnet jetzt die Psychologie und Aesthetik die Unterschiede der Tonhöhe als verschiedene „Qualität" des Tones; die Musiker verstehen dagegen unter Qualität des Tones meist etwas anderes, nämlich die „Klangfarbe", ein Begriff, den wir bereits ein paarmal gestreift haben und dessen genauerer Bestimmung wir uns nunmehr zuwenden

Digitized by Google

müssen. Um Tonhöhe und Klangfarbe zunächst summarisch gegen einander abzugrenzen, ist die Klangfarbe eine Kategorie verschiedener Qualitäten, welche Töne gleicher Tonhöhe mehr oder minder stark differenziert. Z. B. kann eingestrichen c



das in der Mitte des gesamten Tongebiets gelegen ist, nicht nur von allen Singstimmen, sondern auch fast allen Musikinstrumenten, ausgenommen die Pickelflöte und ein paar Kontrabaß-Blasinstrumente, hervorgebracht werden, zeigt aber, obgleich seine „Tonhöhe" unzweifelhaft in all diesen Fällen eine und dieselbe ist, eine Fülle von Verschiedenheiten seiner „Tonqualität", welche kurzweg als verschiedene Klangfarbe bezeichnet wird.

Wenn man ganz im allgemeinen von der Klangfarbe spricht, so pflegt man auch Dynamisches zu subsumieren und z. B. die dröhnende Wucht des Posaunenklangs oder die Schmetterkraft des Trompetentones mit einzubegreifen. Scheiden wir auch dieses aus und nehmen vielmehr für einen und denselben Ton etwa gleiche Klangstärke an, was für die Blechinstrumente eine Mäßigung, für die Holzblasinstrumente eine Forcierung ihrer Dynamik bedeutet, so bleibt immer noch eine Fülle verschiedenartiger Wirkungen übrig, welche die Bezeichnung Klangfarbe begreift.

Rob. Zimmermann (a. a. O. § 497) unterscheidet den durch die bloße Tonhöhe bestimmten „abstrakten Ton", den er der Einzel-Farbe parallel stellt, ferner die verschiedene Dynamik des Tons, die Tonstärke, die er mit Licht und Schatten vergleicht, und endlich die Klangfarbe, der er den Farbenton gegenüberstellt.*) Kurz vorher (§ 496) sagt er: „Periode und

*) Joseph Berglinger in den musikalischen Aufsätzen im 2. Teil von Tiecks „Phantasien über die Kunst" (1799) stellt nicht die Tonhöhe sondern die Klangfarbe der Farbe gegenüber, wenn er sagt (S. 242): „Es war eine unglückliche Idee, ein Farbenklavier zu bauen; es konnte

Digitized by Google

Schwingungszahl machen den abstrakten, Stärke — und jenes eigentümliche Etwas, wodurch die Empfindung desselben Tones, von einer Geige oder von einer Trompete oder von der menschlichen Stimme hervorgebracht, sich unterscheidet, die Klangfarbe, den konkreten Ton aus." Dieser Hinweis kann uns zur Erkenntnis des wahren Wesens der Klangfarbe nützen, doch müssen wir zuvor die Tonstärke ebenfalls vom konkreten Tone abscheiden. Das ist nicht so willkürlich, wie es scheint. Gewiß eignet auch die Tonstärke dem „konkreten Tone", aber nicht mehr und nicht minder als auch die Tonhöhe eine wesentliche Eigenschaft jedes wirklich erklingenden Tons, ja schließlich doch sicher seine Haupteigenschaft ist. Aber wir kommen der Begriffsbestimmung der Klangfarbe in der That näher, wenn wir konstatieren, daß an einem wirklich erklingenden „konkreten" Tone weder die von der Periode der Schwingungen abhängige Tonhöhe noch die durch die Amplitüde derselben bestimmte Tonstärke an der Klangfarbe Anteil hat. Theoretisch ausgedrückt wird demnach die Klangfarbe wohl nichts anderes sein können als die spezielle Form der Schwingungsbewegungen innerhalb der durch Periode und Amplitüde festgestellten Grenzen.

---

nichts weiter erfolgen, als wenn auf mehreren Blas- und Streichinstrumenten hintereinander dieselben Töne angegeben würden." Das bringt ihm zwar den Tadel des Kritikers der Allg. Musikal. Ztg. ein (1800 S. 406), ist aber gar nicht so ohne weiteres von der Hand zu weisen. Denn daß man Tonhöhe und Farbe nicht direkt in Parallele stellen darf, lehrt doch die einfache Ueberlegung, daß ganze zeichnerische Kunstwerke in einerlei Farbe (nur mit einer andern Farbe oder einer Abstufung derselben Farbe, oder aber Weiß oder Schwarz als Untergrund) möglich sind, wie ganze Melodien in einerlei Klangfarbe (von demselben Instrument gespielt), aber nicht in einerlei Tonhöhe denkbar sind. Musikalisch ist ausdrückend und Form gebend die geschehende Tonhöhenveränderung; malerisch aber nicht eine dem entsprechende Farbenveränderung, wie man sich leicht überzeugen kann, wenn man Bilder durch farbige Gläser besieht oder Photographien, deren jede in einer anderen Farbe ausgeführt ist, mit einander vergleicht. Diese Ueberlegung lehrt, daß der Ausdruck „Klangfarbe" wirklich sehr gut gewählt ist.

Digitized by Google

In der That hat die Wissenschaft hier eingesetzt und nachgewiesen, daß die konkreten Töne nicht einfache Pendelschwingungen machen, daß die wechselnde Verdichtung und Verdünnung der schwingenden elastischen Körper und die durch dieselben erzeugten Tonwellen nicht den stetig ansteigenden und absteigenden Formen von Kreislinien entsprechen, derart, daß von dem Verdichtungsmaximum einer Welle bis zu dem Verdünnungsmaximum die Dichtigkeit stetig abnimmt, daß sie also nicht sogenannte Sinusschwingungen sind, sondern vielmehr, graphisch ausgedrückt, sehr komplizierten Kurven entsprechen, die sich zwar von Periode zu Periode genau wiederholen, innerhalb der einzelnen Periode aber die mannigfaltigsten Phasenwechsel der Dichtigkeit zeigen. Die Zurückführung dieser komplizierten Schwingungsformen auf eine Summierung von regelmäßigen Sinusschwingungen innerhalb aliquoter Teile der Periode ist die unbestrittene mathematische Erklärung für die durch das Ohr bestätigte Thatsache, daß den für gewöhnlich als allein klingend angenommenen, für gewöhnlich allein apperzipierten Ton, welcher den totalen Schwingungen des erregten elastischen Körpers, z. B. einer gespannten Saite, entspricht, eine große Zahl von höhern Tönen begleiten, die harmonischen Obertöne oder Partialtöne, deren Wellenlänge oder Schwingungsdauer (Periode) aliquoten Teilen derjenigen des Haupttones entspricht.

An der Richtigkeit dieser Deduktion ist ein Zweifel nicht möglich; doch ist zweierlei nicht zu übersehen: erstens, daß die Reihe der Aliquoten, welche für die Möglichkeit solcher Erklärung jeder beliebigen noch so komplizierten Form der Bewegung innerhalb der einzelnen Schwingungsperiode herangezogen werden muß, eine endlose ist und daß es unter Umständen der Heranziehung sehr weit von der Einheit abliegender Aliquoten bedürfen wird; zweitens, daß diese theoretische Erklärung für eine Realisierbarkeit im Einzelfalle auf unübersteigliche Hindernisse stößt. Auf alle Fälle aber geht dieser Sachverhalt, auch wenn es möglich wäre, die Schwingungsformen der von verschiedenen Tonquellen hervorgebrachten Töne

Digitized by Google

gleicher Höhe genau aufzuzeichnen und in die komponenten Sinusschwingungen zu zerlegen, die musikalische Aesthetik doch nicht mehr an als z. B. das Abhängigkeitsverhältnis der Tonhöhenqualitäten von den absoluten Schwingungszahlen, die ihnen entsprechen. Und so einfach, wie es beim oberflächlichen Durchblättern der Helmholtzschen „Lehre von den Tonempfindungen" oder bei Heranziehung eines oder des anderen Hauptlehrsatzes dieses Werks scheinen könnte, das ja nach dieser Seite die Naturwissenschaft der Tonverhältnisse außerordentlich gefördert hat, ist die Erklärung der Klangfarbe durch die Zusammensetzung der Klänge aus Obertönen doch nicht. Wenn wirklich die Verstärkung bezw. das Fehlen einzelner Obertöne das Wesen der Klangfarbe ausmachte, so würde doch wohl ein so merkwürdiges Faktum wie das Fehlen aller geradzahligen Obertöne in den Klängen der gedakten Orgelpfeifen und den Holzblasinstrumenten der Klarinettenfamilie den allerstärksten Unterschied der Klangfarbe bedingen müssen gegenüber Klängen, denen die vollständige Reihe der Partialtöne eignet, und anderseits müßten die Klänge der Klarinette die größtmögliche Aehnlichkeit mit denen der gedakten Labialpfeifen haben. Beides ist aber keineswegs der Fall. Bekanntlich ist die zur Nachahmung der Klarinette bestimmte Orgelstimme gleichen Namens nicht eine gedakte Labial- sondern eine Zungenstimme.

Obgleich nun aber Helmholtz in der verschiedenen Stärke der Partialtöne und zwar besonders der ersten, das Wesen der Klangfarbe sucht und findet, so unterläßt er doch nicht, an geeigneter Stelle der „Lehre von den Tonempfindungen" darauf hinzuweisen, daß die mit der Hervorbringung „konkreter Töne" verbundenen Begleitgeräusche nicht ohne Bedeutung für die Klangfarbe sind. Daß auch diese Begleitgeräusche etwa sehr hohen Partialtönen entsprächen, behauptet er nicht; auch ist das wohl kaum anzunehmen. So sagt er (4. Aufl. S. 116): „Bei den durch einen Luftstrom unterhaltenen Klängen der Blasinstrumente hört man meistenteils mehr oder weniger Sausen und Zischen der Luft, die sich an den scharfen Rändern der

Digitized by Google

Anblaseöffnung bricht. Bei den mit dem Violinbogen gestrichenen tönenden Saiten oder Stäbchen und Platten hört man ziemlich viel Reibegeräusch des Bogens ... Gewöhnlich sucht man, wenn man Musik hört, diese Geräusche zu überhören, man abstrahiert absichtlich von ihnen; bei einiger Aufmerksamkeit jedoch hört man sie in den meisten durch Blasen und Streichen hervorgebrachten-Klängen sehr deutlich ... Aber auch die Vokale der menschlichen Stimme sind nicht ganz frei von solchen Geräuschen (besonders beim Sprechen) ... beim Singen sucht man dagegen den musikalischen Teil des Klanges zu begünstigen, wobei die Artikulation (der Vokale) etwas undeutlicher wird ... Wenn nun aber auch in den begleitenden Geräuschen, also in den kleinen Unregelmäßigkeiten der Luftbewegung viel Charakteristisches für die Klänge der musikalischen Instrumente und für die verschiedener Mundstellung entsprechenden menschlichen Stimmtöne liegt, so bleiben doch auch noch genug Eigentümlichkeiten der Klangfarbe übrig, die an dem eigentlich musikalischen Teile des Klanges, an dem vollkommen regelmäßigen Teile der Luftbewegung haften." Er unterscheidet sodann die eigentliche „musikalische" Klangfarbe von der Klangfarbe im weiteren Sinne und bleibt dabei, die erstere ausschließlich auf die verschiedene Stärke von Partialtönen zurückzuführen.

Auf die Helmholtzsche Erklärung der Funktionen der besonderen Teile des Hörapparats bei der Zerlegung der Klänge in die einzelnen Teiltöne einzugehen, haben wir hier keinen Anlaß, da eine solche Zerlegung bereits beim Hören einer einfachen Melodie durchaus nicht ins Bewußtsein tritt, vielmehr für das musikalische Hören der einzelne Klang eines Musikinstruments oder einer Singstimme als einheitlich und nicht als zusammengesetzt, also als einfach vorgestellt wird. Die begleitenden Obertöne mögen wohl an dem Zustandekommen der Qualitätsempfindung des Tons Anteil haben; an dieser aber haben allem Anscheine nach auch noch weitere Ursachen Anteil, besonders das, was Helmholtz bei Normierung des

Digitized by Google

engeren Sinns der musikalischen Klangfarbe außer Betracht läßt, aber als der Klangfarbe im allgemeinen Sinne zugehörig anerkennt.

Die schärfste Anfechtung hat Helmholtz' alleinige Zurückführung der musikalischen Klangfarbe auf die verschiedene Verstärkung der Partialtöne durch den bekannten Münchener Geologen und Akustiker Karl von Schafhäutl erfahren und zwar besonders in einem Aufsatze im Jahrgang 1879 der Allgem. Musikal. Ztg.: „Ist die Lehre von dem Einflusse des Materials, aus dem ein Blasinstrument verfertigt ist, auf den Ton desselben eine Fabel?" Schafhäutl kommt zu dem Schluß (Sp. 631): „Die Aliquotteile und die Obertöne sind natürlich von Einfluß auf den Ton und sie bilden den musikalischen Ton; aber die eigentliche Qualität des Tones bedingt das Material, in welchem der Ton gebildet wird." Schafhäutl, der intime Freund und wissenschaftliche Berater Theobald Böhms, des berühmten Reformators der Bauart der Holzblasinstrumente, hat durch ausgedehnte, experimentale Untersuchungen der Behauptung allen Boden entzogen, daß das Material, aus welchem die Röhre eines Blasinstrumentes gefertigt wird, ohne Einfluß auf die Klangfarbe sei. Trompeten absolut gleicher Gestalt des Hohlraumes und daher gleicher Resonanz der Obertöne, aber aus Messing, Blei oder Pappe, gaben, wie ich mich selbst in Schafhäutls Laboratorium überzeugen konnte, Töne gänzlich verschiedener Klangfarbe, die Messingtrompete glänzende, die Bleitrompete stumpfe, bleierne, die Papptrompete papierene. Auch Orgelpfeifen gleicher Konstruktion aus verschiedenem Material ergaben entsprechende, auch sonst überraschende Resultate. Schafhäutls Aufsatz ist als notwendige Ergänzung der Helmholtzschen Theorie der Klangfarbe von dauernder Bedeutung.

Zimmermann hält an Helmholtz' Beziehung der Klangfarbe auf die verschiedene Stärke der Obertöne fest (§ 518), nimmt z. B. für den Trompetenklang an, daß höhere Obertöne, die bei den Violinen fehlen, bei ihm stark zur Geltung kommen, und behauptet für diese Differenzen ein Aufgehen in

Digitized by Google

einer höheren Einheit (?!): „In den Tonbildern verschiedener Klangfarben stellen die Obertöne, aus welchen die Verschiedenheit der letzteren besteht und in welche sie sich auflösen läßt, für sich selbst wieder ein Tonganzes höherer Ordnung (!?) dar.... Die phonetische Phantasie wählt bei den künstlichen Klangfarben, aus denen die orchestrale Musik sich zusammensetzt, solche, deren nach Koincidenz der harmonischen restierende disharmonische Obertöne selbst in einem Ganzen höherer Ordnung unter sich Harmonien bilden, wie der bläuliche Farbenton mit dem gelbrötlichen zum Farbeneinklang sich ergänzt. So gleicht das Schmetternde der Trompete, das Dumpfe des Fagotts, das Schrille der Geige durch das Brummen des Kontrabasses sich aus und das gelle Piccolo kontrastiert mit dem kaum einem Tone mehr ähnlichen hohlen Schallen der Trommel. Wo diese Ausgleichung ausbleibt, da wird das Vorherrschen der Klangfarben in dissonierenden Obertönen zur phonetischen Mißbildung." Aus dem weiter daselbst Folgenden verdient nur der Ausdruck stofflicher Klangreiz im Gegensatz zu dem Formalen der Musik Beachtung. Zimmermann scheint die große Kraft dieses „stofflichen Reizes" zur Erweckung sekundärer Assoziationen zu würdigen (S. 272), kommt aber nicht zu einer eigentlichen Trennung des Begriffs vom denjenigen der Tonhöhe, und da er den stofflichen Reiz auch sogar dem reinen, abstrakten Tone zuschreibt, so zerplatzt dieser Versuch einer Definition der Klangfarbe in nichts. In ähnlichem Sinne wie Zimmermann von „stofflichem Klangreiz" spricht Hanslick vom „Elementarischen" der Musik (u. a. o. S. 109).

Im Anschluß an Schafhäutl und im Gegensatz zu Helmholtz möchte ich deshalb die für das musikalische Hören zunächst latente aber wahrscheinlich für das Erkennen der harmonischen Beziehungen der Töne zu Bedeutung kommende Zusammensetzung der Klänge aus Teiltönen für eine Eigenschaft des musikalischen Tones an sich halten; ist doch die Form der Zusammensetzung für alle musikalisch brauchbaren Töne eine übereinstimmende und nur bezüglich der Stärke der Partialtöne

Digitized by Google

variierende. In dieser Hinsicht kommt für unsere Wahrnehmung das Phänomen der Obertöne erst als bedeutsam zur Geltung, sei es als natürliche Grundlage oder nur als Fingerzeig, Beleg der Natur, wenn wir uns mit den Gesetzen der musikalischen Formgebung beschäftigen werden. Hier, wo es sich für uns zunächst nur um die elementare Wirkung der Töne und Tonbewegungen auf unser Empfinden handelt, kann die verschiedene Stärke der Obertöne nur insoweit in Betracht kommen, als sie Anteil hat an der Tonhöhenwirkung des Tones. Töne mit starken ersten Obertönen klingen durch diese thatsächlich heller, und Töne deren erste Obertöne schwach sind, klingen dunkler als solche mit gemäß der Ordnungszahl proportional abgestuften Obertönen. Das ist doch schließlich auch das Ergebnis von Helmholtz' Darstellung und tritt noch deutlicher bei Gustav Engel hervor. Zieht man aber diese Variierung der Tonhöhenwirkung in den Begriff der Klangfarbe, also desjenigen was den realen, konkreten Ton vom idealen, absoluten Tone unterscheidet, so muß auch ergänzend gleich hier die Wirkung der relativen Tonhöhe, d. h. der Höhe eines Tones in Rücksicht auf das Tonvermögen des ihn hervorbringenden Organs besprochen werden. Das eingestrichene c ist für Flöte, Oboe, Trompete, Violine und für die Sopranstimme ein tiefer Ton und wirkt als solcher innerhalb des Solo eines dieser Organe; umgekehrt ist für Violoncell, Fagott, auch schon für Horn noch mehr für die menschliche Baßstimme dieses selbe c ein ziemlich hoher Ton, der als solcher zur Geltung kommt, und zwar ist dort wie hier die relative Höhenwirkung nicht durchaus an eine vorgängige melodische Entwicklung gebunden, sondern kommt auch bei einem allerersten Anfangen mit diesem Tone zur Geltung. Daß das möglich ist, daß also nicht in beiden Fällen die centrale Lage des c im gesamten Tongebiete die Höhenempfindung bestimmt, hängt wohl zum Teil davon ab, daß uns das Tonvermögen des Instrumentes bereits bekannt ist und wir die Nähe der Tiefen- oder Höhengrenze desselben fühlen. Aber auch der von Instrumentation und dem Umfange der Instrumente nichts

Digitized by Google

wissende Hörer fühlt doch etwas Aehnliches heraus; das kraftlos Zerfließende der tiefsten Töne der hohen Blasinstrumente, das Gepreßte der höchsten Töne der Blech- und Streichinstrumente, das stark verschobene Verhältnis des Resonanzkörpers des Violoncells zu seinen höchsten Tönen oder auch der Violine und Bratsche zu ihren tiefsten Tönen verrät sich im Klange und weist mit zwingender Gewalt auf die ähnlichen Verschiebungen bei den tiefsten Tönen der Frauenstimme und den höchsten der Männerstimme hin.

Hiermit kommen wir dem engeren Begriffe der Klangfarbe wiederum erheblich näher: die speziellen Bedingungen der Hervorbringung eines Tones kommen in dessen Wirkung wenn auch nicht überall mit gleicher Deutlichkeit, so doch in einer großen Zahl von Fällen wohl erkennbar zur Geltung und haben zum mindesten Anteil an dem, was wir Klangfarbe nennen, und zwar beschränkt sich diese Wirkung keineswegs auf die Tonhöhe, sondern erstreckt sich auch auf die Tonstärke; ein forte geblasenes c der Tenor-Posaune erscheint uns kräftig, ja gewaltig; ein gleichstarkes c auf der Klarinette oder gar Flöte ist physisch unmöglich und würde Entsetzen erregen, wenn es ein Bläser zuwege bringen könnte. Bleiben wir bei dem Begriffe der Bedingungen der Hervorbringung des Tones stehen, so ergiebt sich, wenn wir nur ein wenig Umschau halten, alles, was uns noch zu einer Umgrenzung des Bereichs der Klangfarbe fehlt, wie von selbst. „Anders tönt das geschlagene Metall, anders die gerührte Saite, anders lispelt das Rohr, anders ruft die geläutete Glocke, anders die Tuba", sagt Herder und an anderer Stelle (Kalligone I. S. 102): „Auch das stumpfeste Ohr vernimmt den Unterschied zwischen dem Trommelschlag und dem Laut der Glocke, zwischen dem Trompetenschall und dem Seufzen der Laute." Merkwürdigerweise erwähnt hier Herder eine auch schon zu seiner Zeit die erste Rolle spielende Kategorie von Tonorganen gar nicht, nämlich die „Menschenseelen aus Lämmerdärmen ziehenden" Streichinstrumente!

Daß es nicht nur die Obertöne sind, was unser Empfinden

Digitized by Google

so verschiedenartig erregt, je nachdem ein schnell an Stärke abnehmender Ton der Harfe, des Klaviers, der Guitarre oder auch der mächtigen Pauke unser Ohr trifft, oder aber der gewaltig sich weitende, dehnende Hall einer Glocke oder des dröhnenden Tamtam, oder aber der beliebig geschwellte oder geminderte Klang eines Streich- oder Blasinstrumentes bedarf keiner Bekräftigung. Wohlweislich läßt Helmholtz in seinen Erörterungen der Klangfarbe Anfang und Ende aus dem Spiel und nimmt gleichmäßig fortklingende Töne als Objekte der Betrachtung an. Aber das sehnsüchtig Schwellende des Hornklangs, das rührend Naive der Oboetöne mittlerer Lage, das Frohbestimmte der Trompete, das Gebieterische des Posaunentons, das unser Empfinden mit festen Banden umschlingende und unwiderstehlich mit sich ziehende Vibrieren der Streichinstrumente sind nun und nimmer befriedigend aus der Verstärkung dieser oder jener Teiltöne zu erklären.

Hier möchte ich noch einmal Lotze anziehen (Gesch. der Aesth. S. 265). „An einzelnen Tönen und Farben hielt Kant ein ästhetisches Interesse nur um ihrer Reinheit willen für möglich; sie gefallen, weil sie, durch viele Zeit- oder Raumpunkte ausgedehnt, völlige Sichselbstgleichheit eines und desselben Inhalts zeigen; der Inhalt selbst, das wodurch sich Ton von Farbe, die eine Farbe sich von der anderen unterscheidet, gilt ihm für ästhetisch gleichgültigen Stoff der Empfindung, dem nur jenes formale Verhalten Anspruch auf ästhetische Beachtung giebt. Wenn ich nun hievon abweichend behaupte, daß allerdings auch der einfache sinnliche Eindruck ... ein ästhetisches Wohlgefallen auf sich ziehe, so verhindert freilich die Natur der Sache einen anderen Beweis für meine Behauptung als die Berufung auf unbefangene Selbstbeobachtung. Wer sich in leuchtende Brechungsfarben oder in klare Töne mit seiner Aufmerksamkeit vertieft, wird sich gestehen, daß er abgesehen von der Reinheit, die ihnen allen zukommen kann, für jede einzelne Farbe, jeden einzelnen Ton ein besonderes und eigentümliches Interesse empfindet."

Digitized by Google

An Stelle des Hinweises auf sekundäre Assoziationen, den hier Lotze folgen läßt, sowie auch an Stelle der Einordnung des Einzeltons nach seiner Tonhöhe in das Gesamtgebiet der Skala, möchte ich hier die Klangfarbe als dasjenige betonen, was das sinnliche Wohlgefallen am Einzeltone bedingt. Nicht mit Unrecht spricht man von Klangzauber, d. h. einer bestrickenden, faszinierenden Wirkung des Klanges, schreibt denselben aber nicht Tönen dieser oder jener Höhe oder gar dem Tone an sich, dem abstrakten, absoluten Tone zu, sondern dem konkreten Tone, dem Klange eines besonders guten Instrumentes unter den Händen eines ausgezeichneten Spielers oder Bläsers, dem Klange einer Menschenstimme, nicht der Menschenstimme überhaupt, sondern der Stimme einzelner glücklich beanlagten Individuen. Dieser Klangzauber ist es, was einzelnen alten italienischen Streichinstrumenten einen exorbitanten Kaufwert giebt und Virtuosen, die in ihren Besitz gelangen, sieghafte Unfehlbarkeit der Wirkung sichert, und er ist es auch, was den phänomenalen Sängerinnen und Sängern den leichten Erwerb von Millionen verbürgt.

Ich will damit nicht sagen, daß in diesem Klangzauber das eigentliche Wesen der Klangfarbe liegt, sondern nur andeuten, daß wir es darin mit exzeptionellen Klangfarben zu thun haben, von denen aus auf andere geschlossen werden kann. Niemals wird es voraussichtlich gelingen, durch automatische phonographische Kurvennotierungen oder durch photographische Aufnahme der durch solche zauberkräftigen Töne in Vibration versetzten Flammen das Geheimnis ihres Zaubers ganz zu lüften. Und die Aesthetik wäre damit, auch wenn es gelänge, doch um keinen Schritt weiter. Für sie würde nach wie vor nur das Ergebnis die Konstatierung der Thatsache sein, daß es außer der absoluten und auch außer der relativen Tonhöhe und außer der Dynamik des Tons noch Qualitäten des konkreten Tones giebt, an welche sich Gefühlsurteile, ästhetische Wertungen knüpfen, Qualitäten, für welche der Ausdruck Klangfarbe allgemein verständlich und verbreitet ist. Diese ästhetischen Wertungen der Klangfarbe

Digitized by Google

beruhen aber ebensowenig wie die Empfindungen der Tonhöhe auf irgendwelchen sekundären Assoziationen, so bequem auch ihre Verwendung zur Erweckung solcher ist, sondern sind durchaus elementare, direkt mit dem sinnlichen Eindrucke unweigerlich verbundene Wirkungen. Daß der Maßstab für diese Wertungen durch das menschliche Gesangsorgan bestimmt ist, scheint allerdings zweifellos; jene Ausnahmswirkungen des Klangzaubers dürften auf der Annäherung an den jedem höher organisierten Menschen vorschwebenden Idealtypus der Menschenstimme als Ausdrucksmittel seelischer Erregung beruhen. Eine Stufenfolge für die Wertungen von diesem sieghaft Zwingenden, über das Anziehende, Ansprechende, kalt Lassende bis zum Abstoßenden näher zu verfolgen, darf ich mir als überflüssig ersparen. Wohl aber möchte ich wenigstens ganz allgemein von neuem darauf hindeuten, daß alle ästhetische Wertung zunächst durchaus auf Subjektivierung, d. h. Verwandlung des von Künstlern Dargebotenen in ein Selbsterlebtes, in ein Mitmachen mit dem eigenen Willen zurückzuführen ist; daher das „innerliche Singen" beim Anhören der Musik, daher die Kehlkopfgefühle, daher auch das Sympathische oder Abstoßende der Klangfarben, je nachdem dieselben sich für solche Subjektivierung mehr oder minder vollkommen qualifizieren. Vorgreifend sei schon hier bemerkt, daß die hohe Bedeutung, welche gerade die verschiedenen Klangfarben für die Tonmalerei und Programmmusik in neuerer Zeit gewonnen haben (besonders seit Weber und Berlioz) auf eine bewußte Ausnutzung des Widerstandes zurückzuführen ist, welchen dieselben der vollständigen Subjektivierung, der Zurückverwandlung in Ausdruck des eigenen Empfindens entgegenstellen. War das Prinzip der Instrumentierung der Klassiker eine möglichste Nivellierung und Indifferenzierung der Klangfarben z. B. durch Unisonoführung der Violine mit der Oboe oder des Violoncells mit dem Fagott, so geht das Prinzip der Instrumentierung der Romantiker und besonders der Programmkomponisten vielmehr auf möglichste Separatausbeutung der Sonderwirkungen der Klangfarben aus. Das klassische Instrumentierungsideal

Digitized by Google

ist kurz gesagt der absolute Ton, das romantische der durch seine Sonderfärbung sekundäre Assoziationen erweckende konkrete, individuelle Ton. Wenn es auch niemals Absicht der Kunst und der Künstler gewesen ist, solche Assoziationen zu verhüten, so ist doch von solchem Offenlassen der Möglichkeit ihrer Bildung bis zu der ausdrücklichen Verwendung derselben als wesentlichen Bestandteils der Kunstwirkung, ja als eigentlichen Endziels der künstlerischen Absicht ein weiter Abstand. So überschreitet die Klangkraft der Posaunen und Trompeten, ihre eherne Gewalt, ihr übermenschlicher Glanz weit die Fähigkeiten der Menschenstimme und kann daher vom Komponisten nur bei vorsichtiger Steigerung so eingeführt werden, daß ihre vollständige Subjektivierung mit der Bedeutung einer ausnahmsweisen Vergrößerung und Erhöhung unseres Empfindungsausdrucks, mehr oder minder verbunden mit dem Bewußtsein des Aufgehens des Individuums in einer großen Allgemeinheit (des Volkes, der Menschheit) möglich wird. Der Programmkomponist reflektiert aber in den meisten Fällen nicht auf diese Subjektivation, sondern benutzt im Gegenteil deren Erschwerung, um durch das schwer Subjektivierbare etwas außer uns Seiendes in der Vorstellung zu erwecken, etwas Großes, Gewaltiges, das dem Subjekt gegenübersteht oder gegenüberstehen soll. Aehnlich ist es mit anderen Farben z. B. der näselnden des Fagotts, der etwas Komisches, Skurriles anhaftet, das als eigenen Empfindungsausdruck anzunehmen uns nicht immer ganz leicht wird; desto bequemer ist aber diese Farbe dem Programmkomponisten, dem an der Verhütung der vollständigen Subjektivierung gelegen ist. Wir werden auf diese Wirkungen der Klangfarbe zurückzukommen haben, die ich hier nur erwähnte, um wenigstens einigermaßen den Inhalt des Begriffs verständlich zu machen und seine deutliche Abgrenzung gegenüber dem der Tonhöhe zu ermöglichen.

Digitized by Google

6. Dynamik und Agogik.

Schon mehrmals drängte sich das Dynamische des Tones in unsere Betrachtung ein und konnte nur gewaltsam bei Erörterung sowohl der Bedeutung der Tonhöhe als der Klangfarbe als besonderer Faktor ausgeschieden werden. Wenn Hanslick sagt (a. a. O. S. 21), daß die Musik „nur das Dynamische der Gefühle darzustellen vermöge" (eine Definition, deren definitive Kritik wir noch aufschieben), und fortfährt: „sie vermag die Bewegung eines psychischen Vorgangs nach den Momenten schnell, langsam, stark, schwach, steigend, fallend nachzubilden", so denkt er bei dem „steigend, fallend" offenbar an die Tonhöhe, bei dem „stark, schwach" an die Tonstärke und bei dem „schnell, langsam" an die Geschwindigkeit der Tonfolge und umschreibt damit die drei wichtigsten elementaren Faktoren des musikalischen Ausdrucks, d. h. diejenigen Elemente, welche den Ton zum Medium des Empfindungsausdrucks machen, wenn man von allem, was das Wesen der Musik als schöne Kunst bedingt, und ebenso von allen sekundären Assoziationen noch durchaus absieht. Der im wesentlichen auf demselben Standpunkte wie Hanslick stehende Rob. Zimmermann definiert ähnlich (a. a. O. § 656): „Vage und fixe Gefühle, Begehrungen, Affekte und Leidenschaften, Gemütsstimmungen und Bewegungen, die doch sonst sämtlich auf dem Vorstellungsverlauf beruhen, zeigen nicht nur gewisse Intensitätsgrade, sondern auch rhythmische Verhältnisse ihres Abflusses, ein An- und Absteigen, regelmäßige und unregelmäßige Beschleunigung oder Verlangsamung, Ebbe und Flut, ruhiges Dahinwallen und hastiges Unterbrechen, allmähliches Anwachsen und augenblickliches Abbrechen, sowie plötzliches Hervortreten und schmachtendes Abklingen u. s. w. Das Rhythmische und Modulatorische (= Dynamische) dieses psychischen Vorstellungslebens ist es, was die Musik sich anzueignen und mit dem Phonetischen

Digitized by Google

(= Tonhöhe und Klangfarbe) zu verbinden vermag, wodurch ihr zugleich die Möglichkeit geboten ist, das Psychische darzustellen, soweit es eben in bloßen Formen des Fließens, d. i. in Bewegungsformen sich äußert. Die Vorstellungen selbst aber, welche im Flusse, d. i. im Wie sich befinden, das Was des psychischen Gedankenlebens vermag die Musik als solche niemals wiederzugeben."

Wir wollen uns nicht in das metaphysische Problem vertiefen, was denn jenseits der hier als darstellbar (richtiger als ausdrückbar) zugegebenen Formen des psychischen Vorstellungslebens für ein undarstellbares Etwas stehen kann, das Zimmermann als den eigentlichen Inhalt ansieht und dessen Annahme allein ihn berechtigt, die Aesthetik für eine bloße Formwissenschaft auszugeben. Wiederholt hat sich leider die Aesthetik von der Erkenntnis weg verirrt, daß es gar nicht die erste Aufgabe der Kunst ist, etwas darzustellen, sondern vielmehr etwas auszudrücken. Diese, wie wir sahen, bereits von Herder sehr deutlich formulierte Erkenntnis hätte, wenn sie immer gegenwärtig geblieben wäre, gar manche konfuse und sich in Nebensächliches und nicht zur Sache gehöriges verlierende Auslassung verhüten müssen.

An anderer Stelle (§ 498) vergleicht Zimmermann die Modulation (Abwandlung der Dynamik) dem Helldunkel der Malerei: „Wie jenes (das Helldunkel) Stärke und Schwäche der Lichtempfindungen, so ebnet und ordnet diese (die Modulation) Stärke und Schwäche der Tonempfindungen zu einem harmonischen Ganzen. Durch sie gewinnt der Ton Rundung und Fülle, wie durch jene ästhetischen Schatten die farbige Fläche Körper. Und wenn man treffend die Malerei die Kunst des Schattens genannt hat, so kann man nicht weniger die Musik die Kunst der Modulation nennen." Die folgenden Paragraphen beweisen deutlich, daß Zimmermann die fluktuierende Dynamik als eine Art ästhetischer Verbindung verschieden starker Accente betrachtet, d. h. von proportional abgestuften Tonstärkegraden als Erstem ausgeht, sogar eine „Verwandtschaft

Digitized by Google

aller Tonstärken unter einander als Vielfachen der natürlichen zu Grunde gelegten Einheit der Tonstärke" annimmt. Mit anderen Worten: für Zimmermann ist nicht die stetig veränderte Dynamik, sondern die verschiedenartig abgestufte das Primäre, gerade wie er die Tonbewegung nicht im Sinne eines Kontinuums sondern der Skala versteht. Immer wieder macht sich der seiner Darstellung mit derjenigen Hanslicks gemeinsame Mangel fühlbar, das Uebersehen der ersten Ursache alles Kunstschaffens, des spontanen Ausdrucks der Empfindung, statt deren er die Absicht, etwas darzustellen, als erste Triebfeder annimmt.

Eine nur geringe Meinung vom Werte der Dynamik hat Vischer-Köstlin, wie schon aus der Fassung der Ueberschrift des betreffenden Paragraphen (§ 778) hervorgeht: „Ein für den musikalischen Ausdruck wichtiges quantitatives Element ist die größere oder geringere Intensität des Tones, die Tonstärke, durch deren einseitige Benützung übrigens eine ähnliche unmusikalische Aeußerlichkeit in die Musik kommen kann, wie durch einseitiges Hervortreten des rhythmischen Elements." So gewiß der hier gegebene Hinweis auf die den höheren Zwecken der Kunst feindliche Ausbeutung der rohen Schallkraft die höchste Beachtung verdient (beiläufig eine seither sich immer mehr in ihrer ganzen Gefährlichkeit zeigende Tendenz), so ist leider in der Ausführung des Paragraphen jedes Verständnis für die primäre Bedeutung der fluktuierenden Dynamik zu vermissen: „Großartige Effekte des Tönens und des Schalls, scharfe Antithesen zwischen markiger Kraft und stiller Zartheit, reizende sowohl wie spannende Wechsel in stetiger Zu- und Abnahme des Forte und Piano stehen hier der Musik zu Gebote und zwar wie es scheint in höchst einfacher, leicht handzuhabender Weise. Allein nirgends ist die Gefahr unmusikalischer Musik größer als gerade hier, indem die Versuchung sehr nahe liegt, durch den äußeren Schalleffekt oder durch den spannenden Reiz des Crescendo und Diminuendo mangelnden innerlichen Ausdruck, der in den musi-

Digitized by Google

kalischen Gedanken und in ihrer gediegenen und charaktervollen Ausführung selber vor allem liegen muß, ersetzen zu wollen; die Musik geht in Lärm, der bloß momentan körperlich wirkt, das Innere aber schlechthin gleichgültig läßt, oder es geradezu empört, und in ein hohles Spiel des An- und Abschwellens über, das oft gehört, sogleich abgenützt ist. Und auch von diesem Mißbrauch abgesehen, ist die praktische Anwendung der Tonstärke zum Behufe des Ausdrucks und Effekts (!) keineswegs so einfacher Natur als man glauben könnte ... Nur wahrhaft künstlerischer Geist und Sinn ist imstande, die dynamischen Mittel in der Art handzuhaben und sie mit den innerlichen Mitteln des Ausdrucks so zu verschmelzen, daß alle Ausartung der Musik in groben Materialismus der Schallwirkung ferne gehalten wird."

Vischer-Köstlin zählt also die Tonstärke nicht zu den „innerlichen" Mitteln des Ausdrucks und übersieht, daß irgend eine Tonstärke doch ebenso jedem Tone eigen sein muß, wie eine Tonhöhe. Der Ausdruck Tonstärke verleitet ihn zur Identifikation von Tonstärke überhaupt mit großer Tonstärke, Wirkung durch die Schallmacht.

Eine ähnliche Geringschätzung des Dynamischen zeigt Wallaschek, der es mit nicht ganz einer Seite abthut, und aus der Thatsache, daß die neuere Zeit der Notierung der Tonwerke mehr Vorschriften für den Vortrag beigiebt, voreilig zu schließen scheint, daß man früher weniger Wert auf das Dynamische gelegt habe (S. 174): „Bach und Händel schrieben ganze lange Chöre ohne die geringste Vorschrift dynamischer Abwechslung, das gewöhnliche Tempo ging mit gewöhnlicher Stärke" (!). Zur Bloßstellung des hier sich dokumentierenden Irrtums genügt es, auf die gehäuften dynamischen Spielereien (Echowirkungen) in der Instrumentalmusik zu Anfang des 17. Jahrhunderts hinzuweisen; auch seien L. Boccherini und Joh. W. Häßler als zwei Tonkünstler genannt, die in einer Zeit, wo minutiöse Vortragsbezeichnung noch nicht allgemein üblich war, solche dennoch in einer ans Uebermaß grenzenden

Digitized by Google

Fülle gaben. Die Sehnsucht der Klavierspieler nach dem piano e forte und die Hochschätzung des Klavichords wegen seiner wenn auch noch so schwächlichen Tonschattierungsfähigkeit weisen ebenfalls mit Fingern auf die Wichtigkeit hin, welche man der Abwandlung der Tonstärke auch schon zu Bachs Zeit und früher beilegte.

Aehnlich wie Zimmermann, Vischer-Köstlin und Wallaschek mißkennen viele andere den Wert der Dynamik für den Ausdruck, indem sie einseitig entweder nur an dynamische Kontrastierung und Accentuation oder aber gar an verschiedene Instrumentierung denken. Eine gewisse Schwierigkeit, die Tonstärke von der Klangfarbe zu scheiden, mußten wir ja freilich konstatieren; aber ein etwas schärferes Eindringen in den Gegenstand offenbart doch eine ganz ähnliche, mannigfach zu wertende Bedeutung für die Dynamik des Tones, wie wir sie für die Tonhöhe nachweisen konnten. Um Wesen und Wirkung des Wechsels der Dynamik zu ergründen, müssen wir vor allem die anderen Eigenschaften des konkreten Tones, seine Höhe und seine Farbe als sich nicht verändernd sondern konstant denken. Die Abhängigkeit der Tonstärke von der Amplitüde der Schwingungen, d. h. von der Größe der Abweichungen des schwingenden Körpers aus der Gleichgewichtslage, haben wir bereits konstatiert. Sehr wichtig ist der Hinweis Helmholtzs (L. a. d. T., S. 20) daß sich zwar nicht die Tonhöhe und Klangfarbe, wohl aber die Tonstärke ändert, wenn wir uns der Klangquelle nähern oder uns von ihr entfernen. Das bekannte Phänomen, daß der Pfeifton einer schnell vorüberfahrenden Lokomotive im Herankommen scheinbar höher und im Entfernen wieder tiefer wird, darf zwar hier als ergänzende Anmerkung angeführt werden, ändert aber nichts an der Richtigkeit der Behauptung; um jeden Fehler auszuschließen, können wir ja sagen: aus größerer Entfernung gehört hat der Ton zwar dieselbe Höhe und Klangfarbe aber eine verminderte Stärke. Ohne Zweifel liegt in dieser Thatsache unserer Erfahrung die Erklärung dafür, daß (objektiv gehört) das Crescendo des Tones

Digitized by Google

als ein auf uns Eindringen, das Diminuendo aber ein sich Entfernen, sich von uns Wegbewegen wirkt.

Das wäre also wiederum eine Erweckung von Raumvorstellungen, von Vorstellungen der Bewegung im Raume, ähnlich der des Steigens und Fallens der Tonhöhe und zwar einer, die nicht auf sekundären Assoziationen beruht sondern einen direkten Faktor des geschehenden Eindrucks selbst bildet. Doch müssen wir immer wieder auf unsere prima ratio zurückgehen, daß alle Tongebung in erster Linie Ausdruck ist, der nicht vom Standpunkte dessen, der ihm als Beobachter gegenübersteht, sondern von dem Standpunkte des Subjekts aus zu werten ist, das seinem Empfinden diesen Ausdruck giebt: da aber ist die Tonverstärkung zunächst nur die Aeußerung einer Zunahme, Verstärkung der sich in der Tongebung aussprechenden seelischen Erregung und steht daher in Parallele mit der Steigerung der Tonhöhe, in welcher wir ebenfalls den Ausdruck stärkerer Erregung fanden. Aber aller Ausdruck seelischer Erregung durch Laut und Geste ist doch nicht ganz und gar nur subjektiv, nicht nur für das empfindende Individuum selbst bestimmt, sondern vielmehr ein aus sich Herausgehen und daher Mitteilung, gleichviel ob an die Adresse eines gleichgearteten, den Ausdruck verstehenden Wesens oder an die umgebende nicht vernunftbegabte Natur. Der Bergbewohner, der seinen Jodler in die blaue Ferne hinausjauchzt, geht damit aus der Engumschlossenheit seines Empfindens in der eigenen Brust heraus, als wolle er dasselbe so weit ausdehnen, wie der Schall seiner Stimme trägt. Diese Schlußkette führt zu der Einsicht, daß die Steigerung der Tonstärke immer als vermehrte Aktivität, als positive Bewegungsform wirkt und nicht wie die Tonhöhe eine umgekehrte Deutung zuläßt.

Es ist zwar eine schöne Sache um eine gute unzweideutige Terminologie; wenn ich dennoch auf die von Psychologen aufgeworfene Frage nicht eingehe, ob Tonstärke eine Quantitäts- oder Qualitätsempfindung sei (vgl. Stumpf, Tonpsychologie I, 350), so ist dafür der Grund zunächst die Erfahrung, welche

Digitized by Google

wir bei Erörterung des Begriffes der Tonhöhe gemacht haben, daß eine Qualitätsempfindung aus Quantitätsempfindungen gemischt sein kann; die Erörterung drohte daher auch hier wieder Dimensionen anzunehmen, welche in keinem rechten Verhältnis zu dem Ergebnis für die ästhetische Erkenntnis stünden (daß die Tonstärke je nach der Größe des schwingenden Körpers, also der Größe der Wellen, verschiedene Anforderungen an die bewegende Kraft stellt, erkannten wir bereits und lernten die merkwürdigen Widersprüche Engels 2c. gegen das Gemeingefühl bezüglich der Kombination von Tonstärke und Tonhöhe kennen). Andererseits haben wir aber in den Worten Tonhöhe, Klangfarbe, Tonstärke so prägnante und zugleich so gemeinverständlich unterscheidende Ausdrücke, daß ich durch Heranziehung von neuen, die zugleich eine Anwendung auf andere Sinnesgebiete zuließen, nicht unnötig die Erkenntnis erschweren möchte. Wohl aber muß ich eine durch Lotze angeregte wissenschaftliche Frage wenigstens andeuten, welche Stumpf S. 351 ff. des ersten Bandes der „Tonpsychologie" eingehend erörtert hat, nämlich ob Tonstärkeveränderungen als stetige, kontinuierliche verstanden werden oder nicht. Daß beim Crescendo z. B. des Schwelltons einer Singstimme oder auch eines Blas- oder Streichinstrumentes die Stärkezunahme uns kontinuierlich scheint, giebt Stumpf zu, hält aber nicht für ausgeschlossen, daß doch eine endliche Zahl diskreter Tonstärke-Unterscheidungen durch den perzipierenden Apparat der Vorstellung der Kontinuierlichkeit zu Grunde liegt; es gilt ihm, zu erwägen, „ob nicht durch ein unwillkürliches Hineinarbeiten der Phantasie die Intensitätszunahme der sinnlichen Erscheinung in eine stetige verwandelt werde", wie wir ja etwas Aehnliches für die Auffassung diskreter Tonstufen im Sinne kontinuierlicher Veränderung der Tonhöhe als thatsächlich konstatieren mußten.

Indessen scheint dieses einfache Parallelstellen der Tonhöhe und Tonstärke doch schon darum prekär, weil innerhalb der einzelnen Tonschwingung die erregende Ursache der Tonstärke erhebliche Veränderungen aufweist; ist der eigentliche Re-

Digitized by Google

präsentant der Tonstärke die Größe der Abweichung des schwingenden Körpers aus der Gleichgewichtslage, bzw. der Grad der Verdichtung des Luftteile, so ist doch nicht in Abrede zu stellen, daß die Schwingungen eigentlich durch ihren stetigen Uebergang von Maximum zu Minimum und umgekehrt nicht eine kontinuierliche, sondern vielmehr eine intermittierende Empfindung der durch die Maxima vorgestellten Tonstärke bedingen. Die Vergrößerung der Amplitüde der Schwingungen durch Vergrößerung der tonerzeugenden Kraft bewirkt gar nicht ein stetiges Ansteigen der Maxima, da diese durch ebenfalls wachsende Minima geschieden sind und alle denkbaren Zwischenphasen von beiden bis zur Ruhelage sich ebenfalls dazwischen einschieben. Man wende nicht die allzugroße Geschwindigkeit der Aufeinanderfolge der Maxima ein, da ja doch deren Zeitabstand als Empfindung der Tonhöhe zur Geltung kommt. Die thatsächliche Discontinuität der Maxima ist wohl ein hinlänglicher Erklärungsgrund für die Schwierigkeit des Erkennens sehr kleiner Unterschiede der Tonstärke und die Leichtigkeit, mit welcher die Phantasie die nicht kontinuierliche Tonstärke auch da, wo dieselbe offenkundig ist, in eine kontinuierliche verwandelt, z. B. beim Klavier, auf welchem es ja ein wirkliches Crescendo gar nicht giebt, da jeder Einzelton sofort nach dem Anschlag sehr schnell an Stärke abnimmt, was aber nicht verhindert, sogar eine ziemlich langsame melodische Folge als stetig anwachsende zu verstehen. Gerade diese Möglichkeiten starker Divergenz zwischen den wirklichen dynamischen Verhältnissen der Tongebung und den vom Komponisten oder Spieler intendierten und auch wiederum vom Hörer verstandenen sind von allergrößter Bedeutung. Aber während dem Physiologen und modernen Psychologen der Aufweis der thatsächlich erfolgten Sinnesreize das wichtigere erscheint, ist es dem Aesthetiker nur um die Vorstellungen zu thun, seien es tonerzeugende oder vom Ton erzeugte. Wenn die Ausbeute von Werken wie Stumpfs Tonpsychologie für die musikalische Aesthetik eine verhältnismäßig kleine ist, so liegt das eben daran, daß der Hauptnachdruck und das

Digitized by Google

Hauptintereſſe derſelben Nachweiſen zugewendet iſt, welche die Muſikäſthetik gar nicht angehen. —

Wie der abſoluten Tonhöhe des einzelnen Tons ſo kommt auch deſſen abſoluter Tonſtärke ein eigenartiger Empfindungswert zu, den man gewöhnlich einen quantitativen nennt, aber ſchließlich auch ebenſogut einen qualitativen nennen könnte wie den der Tonhöhe und Klangfarbe. Durch die Natur des menſchlichen Gehörorgans ſind gewiſſe Grenzen geſetzt, innerhalb deren die Klangſtärke variieren kann, ohne auf der einen Seite ſich ins effektiv Unhörbare zu verlieren und auf der andern Seite den empfindlichen Hörapparat zu beſchädigen oder gar zu zerſtören. Doch bedient ſich die Tonkunſt wohl der zarteſten Grade bis nahe an die Grenze, nicht aber der allerſtärkſten, die noch ohne Gefahr für das Trommelfell gebracht werden können. Die von Zimmermann behauptete Tonſtärke-Maßeinheit, von der alle anderen einfache Vielfache wären, kennt weder die muſikaliſche Praxis noch die muſikaliſche Theorie. Selbſt für die wohl von der letztern für die Unterſcheidung des Taktgewichts (worüber ſpäter) aufgeſtellten Accente verſchiedener Stärke iſt noch von Niemandem eine derartige ſtrenge Meſſung der Stärke aufgeſtellt worden; man iſt noch nicht einmal darauf verfallen, ſich zu einigen, was man etwa unter einem doppelt ſo ſtarken Tone zu verſtehen haben würde, ob einen von doppelt ſo großer Amplitüde oder einen, der durch eine genau dem doppelten Gewicht entſprechende Kraft hervorgebracht iſt u. ſ. w. Das alles ſind ganz unmuſikaliſche und darum die muſikaliſche Aeſthetik nicht angehende Fragen. Wohl empfindet man ſchroffe oder minder ſchroffe Kontraſtierungen der Dynamik, aber das effektive Kraftmaß, das dabei zur Anwendung kommt, iſt zunächſt durch mechaniſche Bedingungen des in Frage kommenden Tonorgans bis zu einem gewiſſen Grade umſchrieben. Da eine Flöte außer Stande iſt, Töne von gleicher Klangkraft hervorzubringen wie eine Trompete, auch eine Trompete nicht wohl die Klangkraft ſoweit herabmindern kann wie die Flöte, ſo ergiebt ſich für beide

Digitized by Google

Instrumente eine sehr erhebliche Verschiebung der Grenzen, innerhalb deren sich ihre Dynamik bewegen wird; auch daß man z. B. auf einer Harfe nicht Klänge von der Macht der ff-Posaunentöne hervorbringen kann, liegt auf der Hand. Aber selbst die Tonkraft von Organen derselben Kategorie ist eine sehr variable, es giebt Männer- und Frauenstimmen von großer, an die Gewalt der Blechblasinstrumente nahe herankommender Klangfülle neben anderen, die nur zartere Nüancen beherrschen. Während wir daher eine Relativität der Tonhöhenwirkung nur in beschränktem Grade zugestehen konnten, müssen wir in viel umfassenderem Sinne eine Relativität der Tonstärkewirkung anerkennen. Vor allem ist aber zu betonen, daß nicht mit gleicher Bestimmtheit eine mittlere Region der Tonstärke abgegrenzt werden kann, wie wir durch den Umfang der Singstimmen eine mittlere Region der Tonhöhe normiert erkannten; es ist eine solche Mitte dadurch ausgeschlossen, daß der Singstimme wohl gewisse stärkste Grade versagt sind, dagegen das pianissimo bis zum fast tonlosen Hauch jeder wohlgeschulten Stimme zu Gebote steht. Dieser Sachverhalt rechtfertigt die erregte Abwehr der übermäßigen Ausnützung der Klangkraft, welcher wir bei Vischer-Köstlin begegneten. Der distinguierte Kunstsinn der alten Griechen wies der Kithara und Lyra, Instrumenten, die nicht einmal die Klangkraft unserer Harfe hatten, den höchsten Rang unter den Musikinstrumenten an, und auch heute noch wetteifert die beschränkte Klangkraft des Streichquartetts in der Wertschätzung der wahrhaft musikalisch Gebildeten mit der reichen Fülle und Macht des großen Orchesters; zum mindesten wird von jedem guten Musiker anerkannt, daß trotz der Einschränkung des Spielraums der Dynamik doch gerade für die Dynamik des Quartetts eine viel feinere Abtönung und demzufolge eine mannigfaltigere Wirkung möglich ist als für diejenige des großen Orchesters. Die bereits früher gestreiften nicht völlig subjektivierbaren gewaltigen Fortissimo-Wirkungen moderner Monstre-Orchester sind freilich dem Quartett versagt; darum

Digitized by Google

mag dasselbe wohl für die Zwecke der illustrierenden und Programmmusik minder geeignet scheinen, als Verkünder der Geheimnisse des menschlichen Seelenlebens aber haftet ihm deswegen sicher kein Mangel an.

Die Thatsache, daß eine ästhetisch nicht geringwertige Musik möglich ist, an welcher der Abwandlung der Tonstärke jeder Anteil versagt ist, z. B. auf der Orgel bei Vortrag eines mehr oder minder langen Tonstücks selbst mit gänzlichem Verzicht auf Register- bezw. Manualwechsel, früher auch auf dem sogar als Konzertinstrument lange geschätzten Klavicembalo (z. B. bei Domenico Scarlatti), legt die Frage nahe, ob nicht doch vielleicht Vischer-Köstlin mit seiner Geringschätzung des Dynamischen recht hat. Indessen beweist doch wohl der mögliche Verzicht auf ein Ausdrucksmittel, das wir gern mit andern verbinden, nicht dessen Minderwertigkeit. Gewiß ist in der bildenden Kunst der Verzicht auf die Farbe möglich, wie unsere farblosen Bildwerke und wie auch bloße Zeichnungen beweisen, die sogar selbst ohne Schattengebung noch auf eine gewisse Kunstwirkung Anspruch machen dürfen (Umrißzeichnung, Silhouette). Auch der Vergleich eines reichlich die Klangfarbenwirkungen ausbeutenden Orchesterwerks mit seinem Klavierauszuge oder umgekehrt eines Klavierwerks mit einem die Reize des Klangfarbenwechsels hinzubringenden Orchesterarrangement seien hier angeführt, um die Unstichhaltigkeit des Einwurfs zu erweisen, daß die Dynamik vielleicht minderwertig sei, weil sie unter Umständen außer Mitwirkung gesetzt werden kann. Nicht umsonst hat man von jeher die Starrheit des Orgeltones, seinen Mangel dynamischer Abwandlung beklagt und vergebens auf Mittel gesonnen, vollständige Abhilfe zu schaffen; das Klavicembalo aber ist von dem Pianoforte in wenigen Jahrzehnten für immer verdrängt worden. Die Möglichkeit aber, auf den Wechsel der Dynamik zu verzichten, beruht offenbar auf dem Parallelgehen von Dynamik und Tonhöhenbewegung und als drittem noch der rhythmischen Agoge, der Nüancierung der Temponahme, über welche wir erst noch zu

Digitized by Google

reden haben. Dieses Parallelgehen macht allenfalls ohne allzugroße Einbuße den Ausfall des einen oder des anderen Ausdrucksmittels erträglich. Beim mechanischen Musikwerk, wo auch noch die vernünftige Nüancierung der Temponahme in Wegfall kommt, bleibt freilich von den elementaren Faktoren nur die Tonhöhenveränderung übrig und wird daher der Ausfall sehr empfindlich bemerkbar.

Wenden wir uns nach solcher Erledigung der Vorfragen noch ganz kurz der Betrachtung der Dynamik in der Verbindung mit der Tonhöhenveränderung als Ausdrucksmittel seelischer Erregung zu, so ist vor allem festzuhalten, daß die Veränderung der Tonstärke gerade so wie die Veränderung der Tonhöhe in erster Linie als stetige, als Uebergang aus einer Tonstärke in eine andere, ein Ausdrucksmittel von unwiderstehlicher Wirkung ist. Für die Abschätzung einander isoliert gegenübergestellter Tonstärkegrade fehlt durchaus ein Analogon zu der durch die harmonischen Beziehungen der Töne gegebenen bestimmten Abschätzung der Tonhöhenunterschiede und beschränkt sich daher im allgemeinen solche Gegenüberstellung auf die Kontrastierung von Stark und Schwach. Daß auf dem Klavier das versagte wirkliche Crescendo aber vom Spieler doch gewollt und eingebildet und auch vom Hörer in der Phantasie ergänzt wird, wo eine Reihe in der gleichen Richtung dynamisch abgestufter Tongebungen einander folgen, bemerkte ich bereits. Auf allen Instrumenten aber, denen die stetige Stärkeänderung möglich ist, wird dieselbe als ein hochwillkommenes Ausdrucksmittel auch wirklich herangezogen werden und zwar wird der allem Empfindungsverlaufe analoge Rundlauf der Dynamik <>, d. h. Steigerung und Rückgang, Schwellung und Minderung sich zur bequemen Verdeutlichung der Zusammengehörigkeit von Tönen zur engeren Einheit der einzelnen tönenden „Geste", der sogenannten musikalischen Phrase, im engsten, aber auch im weiteren Rahmen, darbieten. Jede auffällige Kontrastierung der Dynamik ohne solchen wenigstens intendierten Uebergang aus

Digitized by Google

einem Stärkegrade in einen andern wird dagegen die Zusammenfassung zur Einheit verhindern. Schon aus dieser Hindeutung ist ersichtlich, welche bedeutsame ergänzende Rolle die Dynamik innerhalb des Motivs spielen kann, indem sie da, wo die Phantasie die abgestufte Tonhöhenveränderung in eine stetige zu verwandeln hat, den geschehenden Uebergang durch die wirklich geschehende stetige Veränderung der Dynamik verdeutlicht, mag diese ein Crescendo oder ein Diminuendo sein. Gerade so, wie wir unterschieden zwischen Tonfolgen, welche eine Tonbewegung vorstellen sollen, und solchen, die ein Aufhören der Tonbewegung auf der einen und ein Wiedereinsetzen der Tonbewegung auf einer anderen Stufe bedeuten, so werden wir hier zu scheiden haben zwischen dynamischen Entwicklungen, d. h. dem Hervorgehen des einen Stärkegrads aus dem andern in der Gestalt des Crescendo und Diminuendo und dynamischen Kontrastierungen, d. h. der Gliederung der musikalischen Gedanken durch den Wegfall solches direkt anschaulichen Uebergangs. Probleme, wie sie die Zusammenfassung durch Pausen geschiedener dynamisch gegeneinander kontrastierten Töne oder Akkorde stellt, bei denen der Phantasie eine künstliche Brücke zu schlagen aufgegeben wird, können wir natürlich mit den bisher allein erörterten elementaren Begriffen nicht lösen, wenn auch die Möglichkeit ihrer Lösung schon von weitem erkennbar wird. Ebenso müssen wir späteren Kapiteln die Erörterung der ganz entsprechenden Rolle aufsparen, welche der Dynamik zur Verdeutlichung harmonischer und rhythmischer Verhältnisse (Modulation, Dissonanz, Synkopierung 2c.) zufällt.

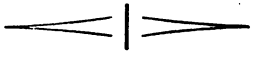
Noch erübrigt, wenigstens ein paar Worte zu sagen über den letzten der elementaren Faktoren des musikalischen Ausdrucks d. h. derjenigen Wirkungsmittel, welche der Musik als bloßem natürlichen Empfindungsausdruck ohne Berücksichtigung des Formalen eignen, das sie erst zur Kunst macht, nämlich über die verschiedene Geschwindigkeit der geschehenden Veränderung der Tonhöhe und Tonstärke. Mit Genugthuung konstatiere ich, daß meine Einführung dieses Begriffs in die ästhetische

Digitized by Google

Analyse, die keine Spitzfindigkeit ist, Beachtung gefunden hat (E. Meumann „Untersuchungen über Psychologie und Aesthetik des Rhythmus" 1894). Um diesen Begriff in seiner Reinheit zu verstehen, denke man an den heulenden Sturmwind, dessen wechselnde Gewalt nicht nur die Tonhöhe hinauf und herunter treibt, sondern auch die Geschwindigkeit des Steigens und Fallens erheblich variiert; schnell wachsende Heftigkeit beschleunigt das Ansteigen, schnell abnehmende das Herabfallen der Tonhöhe. Das gleiche Phänomen ist aber auch an der menschlichen Stimme zu beobachten; nicht nur treibt der Affekt, wie wir bereits konstatierten, die Tonhöhe hinauf und vermehrt die Tonstärke, sondern es finden auch heftige Fluktuationen des Affekts ihren natürlichen Ausdruck in einem schnellen Vorsichgehen dieser Veränderungen. In der Kunstmusik, mit der es trotz solchen Zurückgehens auf die elementaren Faktoren die musikalische Aesthetik allein zu thun hat, scheidet, wie wir sahen, die stetige Tonhöhenveränderung für gewöhnlich zu Gunsten der abgestuften aus oder vielmehr sie wird in das Gebiet der Phantasiethätigkeit verlegt; natürlich geht damit ein gut Teil der elementaren Wirkung der Tonhöhenveränderung verloren und Steigen und Fallen kommen deshalb bald nach der einen bald nach der anderen der beiden durch sie versinnlichten quantitativen bezw. intensiven Wirkungen zur Geltung, so daß bald die steigende Heftigkeit der Erregung, bald die zunehmende Masse des Erregten als positive Entwickelung, Steigerung erscheint, je nachdem sich die Steigerung der Dynamik und die Steigerung der Geschwindigkeit der Tonbewegung der steigenden oder der fallenden Tonhöhe gesellt. Als Steigerung der Geschwindigkeit der Tonbewegung erscheint aber nun nicht, wenn z. B. anstatt eines Quintintervalls ein Oktavintervall zurückgelegt wird: diese Tonschritte sind vielmehr durch die weiterhin zu erörternde Stilisierung der stetigen Tonhöhenänderung zur gemessenen, abgestuften, durchaus zu Raumsymbolen geworden; aber auch nicht die Ersetzung einer Bewegung in Vierteln durch eine Bewegung in Achteln giebt

Digitized by Google

den Ersatz für die elementare Steigerung der Geschwindigkeit der geschehenden Tonhöhenveränderung: bleibt das Tempo gleich, so wirkt solche Zerkleinerung der Werte nicht als ein schnelleres Vorwärtskommen, sondern nur als Ersetzung größerer Schritte durch eine entsprechend größere Anzahl kleinerer. Die elementare Steigerung der geschehenden Tonhöhe- und Tonstärkeveränderung kommt vielmehr als Modifikation des Grundmaßes der Bewegung, als effektive Wertverkürzung der Viertel, Achtel, Sechzehntel selbst ohne Veränderung der Einteilung, als sogenanntes Tempo rubato, als Fluktuation des Tempo, der rhythmischen ἀγωγή selbst, zur Geltung. Diese von mir als Partner der Dynamik mit dem wohlberechtigten Namen „Agogik" belegte Abwandelung der Temponahme spielt ebenso wie die Dynamik ihre wichtigste Rolle im engen Rahmen des Motivs und zwar in der Form, daß sich der Tonstärke-Steigerung, der positiven Entwickelung der Dynamik, die zunehmende Verkürzung der Werte, die Beschleunigung gesellt, der Gipfelung der Dynamik eine plötzliche Hemmung und dem Rückgange der Dynamik das Wiedereinlenken von der Dehnung zur normalen Geltung der Werte:



zunehmende Verkürzung. abnehmende Dehnung.

Eine gewisse Verwandtschaft der Wirkung mit der elementaren Steigerung der geschehenden Veränderung der Tonhöhe und Tonstärke (z. B. beim Sturmwind) eignet wohl auch der gesteigerten Figuration bei gleichbleibendem Tempo, also dem Uebergange aus der Viertelbewegung in die Bewegung in immer kürzeren Notenwerten, wie sie fast jedes Adagio aufweist; aber die Wirkung erscheint doch derartig durch die ordnende Macht des Rhythmus gebändigt und civilisiert, daß sie etwa mit dem in gleiche Linie zu stellen ist, was den Tonschritten in harmonischen Intervallen von der elementaren Wirkung der Tonhöhenveränderung geblieben ist. Die unverfälschten Reste

Digitized by Google

der sämtlichen Elementarwirkungen sind daher nur das Portament als wirklich geschehende Tonhöhenveränderung und die Fluktuationen der Dynamik und der Agogik.

---

7. Die Wurzeln der Kunst.

Mit dem Moment, wo der Freudens- oder Schmerzensschrei der Menschenstimme in wirklichen Gesang übergeht, d. h. wohlerkennbare Einzeltöne verschiedener Höhe einander gegenüberstellt, hört er auf, nur Empfindungsausdruck zu sein, fängt er an, künstlerisches Bilden zu werden; der spontanen, durchaus reflexionslosen Aeußerung der Lebensenergie, des subjektiven Willens gesellt sich die Betrachtung dieser Aeußerung, ihre Gestaltung nach gewissen, allerdings der menschlichen Natur immanenten Gesetzen. Damit wird aber der Empfindungsausdruck für das ausdrückende Individuum selbst etwas Vorgestelltes, also ein Objektives, dessen Betrachtung dem Hervorbringenden selbst Anlaß wird zu einer lustgebenden Beschäftigung seiner Geisteskräfte. Dieser Uebergang vom bloßen natürlichen Empfindungsausdruck zu künstlerischem Gestalten liegt wohl für die Musik klarer erkennbar zu Tage, als für die anderen Künste. Ein Analogon zu der Beobachtung, Vergleichung und Aufeinanderbeziehung der hervorgebrachten Töne, in welchen die Empfindung sich ausspricht, müssen wir in der Hinwendung der eigenen Aufmerksamkeit auf die ebenfalls zunächst nur spontan die Empfindung ausdrückenden Gesten sehen; mit dem Moment, wo diese Objekte der Vorstellung des Subjekts werden, muß ein ähnliches Spiel der Geisteskräfte beginnen, wie bei der Beobachtung der Tonhöhen. Vergleichende Betrachtung führt hier wie dort zum Bewußtwerden eines Bildens, und das einmal angeregte lustvolle Verfolgen von Beziehungen der Elemente des spontan Ausgedrückten, das nun während des

Digitized by Google

Bildens selbst ein andauernd Vorgestelltes geworden ist, führt auf durch die Natur selbst vorgezeichnete Wege einer ästhetische Lust gebenden Fortsetzung desselben. Der tönende, hörbare Ausdruck des Empfindens wird zur geordneten Tonfolge, zur Melodie; der sichtbare — oder vielleicht korrekter ausgedrückt: körperlich fühlbare — Ausdruck der Gesten führt uns durch ähnliche Gegenüberstellungen, Wiederholungen geradewegs über zum Gebärdenspiel, zum Tanz. Wieder einmal muß ich hier den feinsinnigen Lotze citieren (Gesch. d. Aesth. S. 79): „Wir, diese Doppelwesen von Seele und Körper, sehen Bewegungen nicht nur geschehen, sondern bringen selbstthätig deren hervor; und obgleich wir nicht unmittelbar unsern Willen selbst in dem Schwunge fühlen, mit welchem er wirkend in unsere Glieder überströmt, so erlaubt uns doch eine andere Gunst unserer Organisation hier, wo der Schein an Wert gleich ist der Wirklichkeit, diese freundliche Täuschung. Von den Veränderungen, welche die bereits arbeitende Kraft des Willens in dem Zustande unserer Glieder hervorgebracht hat, kehrt von Augenblick zu Augenblick eine Empfindung zu unserem Bewußtsein zurück, und so leicht beweglich folgen die Veränderungen dieser Empfindung jeder kleinsten Zunahme oder Abnahme der bewirkten Spannung oder Erschlaffung nach, daß wir in diesem Spiegelbilde seiner hervorgebrachten Erfolge unmittelbar den Willen, in seiner Arbeit zu fühlen und in allen Wandlungen seines Anschwellens und seiner Mäßigung zu begleiten glauben." Mit Lotze möchte ich in diesem Bewußtwerden und bewußten Verfolgen des Ausdrucks des spontan wirkenden Willens die Lösung des Rätsels der künstlerischen Thätigkeit sehen. Sind Stimmklang und Geste die dem Menschen von Natur gegebenen Ausdrucksmittel der Empfindung, so führt das Bewußtwerden des Stimmklangs und seiner mannigfachen Ausdrucksmodalitäten zur Aufdeckung des Prinzips der Harmonie, aus der die Melodie hervorgeht, und das Bewußtwerden der Geste führt ebenso auf das Prinzip des Rhythmus, des zweiten der eigentlich formgebenden Faktoren der Musik.

Digitized by Google

Allzu zuversichtlich hat man im allgemeinen als selbstverständlich angenommen, daß das Wesen des Rhythmus tonlicher Natur sei. Wenn auch zugegeben werden muß, daß der Rhythmus auf dem Gebiete keiner Kunst eine annähernd so große Bedeutung hat und so mannigfaltige Ausgestaltung erfährt, wie auf dem der Musik, so berechtigt das doch noch nicht zu dem Schlusse, daß derselbe in der Tonempfindung wurzele und ursprünglich auf Hörbares bezogen werden müsse. Nur ganz beiläufig wird von den Psychologen konstatiert, daß es auch außerhalb des Gebietes des Hörbaren rhythmischen Verlauf, d. h. eine periodische Entwicklung im zeitlichen Geschehen mit dem spezifischen Empfindungswerte giebt, den man rhythmisch nennt. Freilich gehört aber zu dem Zustandekommen dieser Empfindung eine effektive Zeitdauer der Perioden von einem ziemlich bestimmten Mittelwerte, und man kann nur in einem übertragenen Sinne mit Hilfe der Reflexion dem rhythmischen Wechsel der Tageszeiten oder gar der Jahreszeiten eine solche Bedeutung beilegen, da eine Kontinuität der Beobachtung für solche Verläufe ausgeschlossen ist und nur ihre zusammengedrängte Reproduktion in der Vorstellung sie dem ähnlich oder gleich macht, was wir einen rhythmischen Verlauf nennen. Ebenso kann von streng periodischen Bewegungsformen, die durch allzugroße Schnelligkeit des Verlaufs und Kürze ihrer Dauer sich der bewußten Wahrnehmung entziehen, nur auf dem Wege logischen Schlusses und Ausreckung derselben auf längere Dauer in der Vorstellung dasselbe ausgesagt werden. Der erste, welcher die Existenz eines solchen Mittelmaßes betonte und dasselbe als etwa einer Sekunde entsprechend definierte, war Herbart in seinen „Psychologischen Untersuchungen". Es leuchtet ein, daß die Existenz eines solchen Mittelmaßes von Zeitverläufen auf dem Gebiete der sinnlichen Wahrnehmungen für die Aesthetik von allergrößter Wichtigkeit sein muß und in ähnlicher Weise für die Empfindung des Schnellen und Langsamen einen Grundwert abgeben kann, wie wir die Wirkung der Tonhöhe in Ab-

Digitized by Google

hängigkeit vom Stimmumfange der Menschenstimme fanden. Die Psychologen schwanken, ob sie eine grundlegende Bedeutung dieses Mittelmaßes für die Rhythmus-Empfindung anerkennen sollen, und wenn sie zur Anerkennung neigen, so stehen sie vor der Frage, ob der Herzschlag (Puls) oder aber die Atmung als die physische Ursache dieses psychologischen Phänomens anzusehen ist, oder ob vielleicht die physischen Bedingungen der Apperzeptionsorgane auf eine solche Oekonomie des Vorstellens hindrängen. Letztere Erklärung würde freilich wohl doch wieder auf die beiden genannten vitalen Urphänomene (Herzschlag und Atmung) zurückverweisen.

Eine Entscheidung dieser Fragen zu versuchen, liegt außerhalb unserer Aufgabe. Doch dürfte die Beobachtung, daß das Tempo der Musik, der Abstand der mittleren Zeiteinheiten, in denen ein Tonstück sich bewegt, auf Pulsschlag und Atmung wirkt, daß die schnellere Bewegung in der Musik diese organischen Funktionen ebenfalls zu größerer Lebhaftigkeit anregt, wohl auf einen Zusammenhang hinweisen. Da auch der Affekt dieselbe Wirkung hat, so stehen wir hier wiederum vor der Thatsache der Ausprägung der seelischen Erregung in körperlichen Zuständen, die zwar nicht selbst Ausdruck sind, sofern sie für gewöhnlich sich der Wahrnehmung durch andere entziehen, aber immerhin doch in Parallele mit der Exklamation und der Geste stehen. Einen neuen direkten Faktor des Eindrucks der Musik gewinnen wir damit wohl nicht, höchstens müßte man annehmen, daß die Empfindung des Langsam und Schnell der geschehenden Tonhöheveränderung, z. B. beim Heulen des Windes, an diesem Mittelmaß gemessen würde; ungereimt wäre das allerdings nicht, da wohl eine bestimmtere Wertung daran geknüpft werden kann, ob im Verlauf von etwa einer Sekunde die stetig sich steigernde Tonhöhe etwa eine Strecke von einer Quinte oder mehreren Oktaven durchläuft. Wirklich ist es auch keineswegs gleichgültig, ob eine als Einheit verständliche Geste, z. B. das Hilfe flehende Emporstrecken der Hände oder eine abwehrende Hand-

Digitized by Google

bewegung oder auch ein das Antlitz erhellendes Lächeln oder ein drohendes Zusammenziehen der Augenbrauen u. dgl. sich schneller oder langsamer vollzieht; auch hier wird sich schließlich die Abhängigkeit von dem Zeit-Mittelmaß mit einer gewissen Evidenz erweisen lassen, derart, daß schon der doppelte Zeitverbrauch die Wahrheit und Natürlichkeit der Geste in Frage stellt. Daß Schritt und Tanz sich ebenfalls in diesen Mittelwerten halten, ist ebenfalls längst bemerkt worden, doch wird man besser nicht mit Herbart die volle Sekunde, sondern etwa $^3/_4$ Sekunde als eigentliches Mittelmaß und dessen Dehnbarkeit bis auf $^1/_2$ und $^1/_1$ Sekunde annehmen.

Daß die Teilung des nackten Zeitverlaufes in gleiche Abschnitte schwerlich irgend welches ästhetische Interesse zu erwecken vermag, hat bereits Lotze nachdrücklich hervorgehoben (Gesch. d. Aesth. S. 296): „Gleiche Zeitabschnitte wirken für sich allein bloß quälend und spannend, gleich den intermittierenden Reizen . . .; ästhetisch verwendbare Takte werden sie erst, sobald jeder von ihnen eine Mehrheit ungleichartiger Glieder zu einer Periode zusammenfaßt. Nur die Wiederkehr solcher Perioden bildet hier die uns gefallende Einheit im Mannigfaltigen, die vollkommen gleiche Wiederholung durchaus gleicher Elemente niemals!“ Verallgemeinern wir diesen Satz so, daß er sich nicht nur auf das Rhythmische der Musik, sondern auf das Rhythmische überhaupt beziehen kann, so heißt das etwa, daß die Beobachtung aller rhythmischen Zeitteilung nur ästhetischen Wert hat durch die Beziehungen der durch dieselben abgegrenzten Vorstellungsinhalte, mögen diese in hörbaren oder sichtbaren oder körperlich fühlbaren Bewegungen bestehen.

Eine bedeutsame Stellung in der rhythmischen Theorie gebührt der Studie von Karl Bücher „Arbeit und Rhythmus“ (1896, 2. Aufl. 1899), welche von dem Nachweise ausgeht, daß dem Menschen die rhythmische Gestaltung aller mechanischen Arbeit natürliches Bedürfnis ist, und zwar nicht nur beim Zusammenarbeiten mehrerer zur Regelung des An-

Digitized by Google

teils, der den einzelnen zufällt, wie beim Dreschen, Steine rammen u. s. w., sondern ebenso bei der Einzelarbeit des Zimmermanns, Tischlers, Schmieds, ja beim Nähen und anderen sich ganz ohne Hörbares vollziehenden mechanischen Beschäftigungen. Gerade der Hinweis darauf, daß nicht notwendig verschiedene Tonhöhe und Tonstärke für das Zustandekommen des durch diese rhythmische Gestaltung erwachsenden, die Arbeit erleichternden Lustwertes erforderlich sind, scheint mir besonders wichtig in Büchers Studie, sofern er den Schluß nahe legt, daß schließlich im körperlichen (Muskel-) Gefühle der rhythmischen Gliederung der eigentliche Ursprung alles Rhythmus zu suchen ist.

Aber wenn auch das unserer Auffassung bequeme Mittelmaß der Zeitgliederung in Herzschläge, Atemzüge, Augenblicke, Schritte u. s. w. wohl ein Niveau abgiebt, gegen welches sich längere und kürzere Zeitstrecken mit dem Werte von Steigerungen und Minderungen abheben, so ist doch damit auf alle Fälle nur einer der elementaren Faktore des musikalischen Ausdrucks begründet, nicht aber das Wohlgefallen erklärt, das uns die fortgesetzte Einhaltung solcher Zeiteinheiten in der Musik bereitet, auch wenn diese Einheiten merklich von dem normalen Mittelmaß abweichende sind. Offenbar ist es nicht ein subjektives, sondern ein objektives Interesse, was dieses Wohlgefallen veranlaßt, d. h. wieder die bereits angedeutete Freude des sein Empfinden ausdrückenden am Bilden, an der Form, welche sein Empfindungsausdruck annimmt. Erst damit kommen wir aber von dem eigentlich Inhaltlichen der Musik, dem Klangreiz, der Tonhöhenbewegung und den Abwandlungen der Tonstärke und der Temponahme zu dem eigentlich Formalen, das sich nur an jenen zeigen, nur durch sie in die Erscheinung treten kann und ohne solchen Inhalt überhaupt nicht denkbar ist, während, wie unsere ausführlichen Betrachtungen erwiesen, die elementaren Faktoren ihre unweigerliche Wirkung auch ohne solche Stilisierung durch ordnende Formprinzipien haben, nur freilich nicht als Kunst,

Digitized by Google

sondern als bloße Natur. Daß freilich Form und Inhalt in der Musik mit dieser Unterscheidung noch nicht definitiv und erschöpfend gegeneinander abgegrenzt sind, wird sich uns bald genug mit überzeugender Gewalt offenbaren; die Ausdrucksmacht der Musik liegt nicht nur in den elementaren Faktoren, vielmehr werden wir erkennen, daß durch Stilisierung der stetigen Tonhöhenveränderung zur abgestuften und die erst damit gegebenen harmonischen Beziehungen der Töne, welche schließlich zu den harmonischen Wundern der Mehrstimmigkeit führen, desgleichen durch die Stilisierung der Geschwindigkeit der Tonbewegung zum taktmäßigen Einherschreiten mit seinen mannigfaltigen, figurativen Ausgestaltungen wiederum Bedingungen zur Entstehung ganz neuer Ausdrucksmittel gegeben werden, welche für den technisch geschulten Tonkünstler ebenso zu Medien spontaner Empfindungsäußerung werden, wie solches für den Naturmenschen die elementaren Faktoren in ihrer Ursprünglichkeit sind. Eine thatsächliche scharfe Abgrenzung von Inhalt und Form ist daher von der musikalischen Aesthetik weder zu fordern, noch zu leisten; dennoch wird aber eine weitere Durchführung der bisher von uns festgehaltenen Gesichtspunkte: Musik als Ausdruck (Wille), Musik als schöne Kunst (Vorstellung) und Musik als vorgestellter Ausdruck (Charakteristik) zur Klärung einer ganzen Reihe von ästhetischen Fragen sich als zweckdienlich und nutzbringend erweisen.

---

8. Skala. Harmonie.

Auf den ersten Blick erscheint es geradezu unbegreiflich, wie ein musikalischer Hörer die milliardenfachen Verschlingungen der einander in rapidester Folge ablösenden und gleichzeitig Höhen- und Tiefenregionen des Tongebietes durchkreuzenden Tongebungen einer mehrstimmigen Komposition zu verfolgen, zu begreifen und sogar bis zu einem gewissen Grade der Voll-

Digitized by Google

ständigkeit im Gedächtnis festzuhalten vermag. Das Ohr erweist sich da dem Auge ganz bedeutend überlegen bezüglich der Anzahl verschiedener Reize, die es innerhalb einer kürzesten Zeitstrecke auseinanderzuhalten vermag. Während ein mit mäßiger Geschwindigkeit rotierender Lichtpunkt sogleich das Bild eines feurigen Kreises auf der Netzhaut des Auges hervorbringt, den auch die Vorstellung nicht zum bewegten Lichtpunkte zurückverwandelt, hält das Ohr die schnellsten Tonfolgen, die überhaupt technisch möglich sind, scharf auseinander und vermag sogar die einzelnen Töne bezüglich ihrer Intonation zu kontrollieren. Bekanntlich sind der Geruchs-, Geschmacks- und Tastsinn noch viel gröber organisiert als der Gesichtssinn und noch viel weniger fähig, einander schnell folgende Reize auseinanderzuhalten. Zwar ist in den tiefsten Lagen des musikalisch verwendbaren Tongebietes diese Unterscheidbarkeit eine etwas beschränktere; doch erklärt Helmholtz (L. v. d. Tonempf., 4. Aufl., S. 235) noch um (groß) A 10 Anschläge in der Sekunde für wohlunterscheidbar und ich glaube, daß er damit nicht weit genug gegangen ist. Stumpf (Tonpsychologie I. S. 213) geht etwas weiter, hält aber doch die Kontrabaßfigur zu Anfang des Fugato im Scherzo der C-moll-Symphonie Beethovens für zu schnell, um noch verstanden zu werden. Ich mache auch dazu noch ein Fragezeichen. Daß ein Ensemble von 4—6 Kontrabässen und 6—8 Celli die Stelle gewöhnlich etwas verschwommen herausbringt, hat doch wohl noch andere Gründe als die Unfähigkeit des Ohres, 12 Töne in der Sekunde auch in so tiefer Tonlage zu unterscheiden. Doch ist ja freilich zuzugeben, daß die schwerfälligen, tiefsten Töne eine gleiche Beweglichkeit, wie sie für höhere Tonregionen unbestreitbar ist, nicht besitzen. Aber es ist bereits in mäßig tiefer Lage ein leichtes, bis zu 30 und mehr verschiedene Tongebungen in der Sekunde nacheinander zu unterscheiden und Unreinheiten einzelner Töne zu konstatieren. Das ist aber eine Leistung, die thatsächlich unbegreiflich wäre, wenn nicht gewisse, überaus einfache Grundlagen in eine solche Bunt-

Digitized by Google

gestaltigkeit und schnelle Beweglichkeit eine innere Einheitlichkeit brächten, eine stramme Ordnung, sozusagen straffe Disciplin, welche sehr erhebliche Abkürzungen und Zusammenfassungen der Einzelapperzeptionen gestattet. Kein anderes Gebiet der Sinneswahrnehmungen kann wohl in dieser Hinsicht mit demjenigen des musikalischen Hörens überhaupt verglichen werden; ich sage mit Absicht und Bedeutung: des musikalischen Hörens, weil nur für dieses eine solche präcise Aktion des Hörnerven und eine so erstaunliche Steigerung der Geschwindigkeit der Folge von Einzelapperzeptionen nachweisbar sein dürfte. Die psychophysischen Maßmethoden des Zeitverbrauchs vom Erklingen bis zum Erkennen der Einzeltonhöhe können da freilich nicht zur Anwendung kommen, weil die zur Ausführung der Manipulationen, welche diese Maßmethoden bedingen, erforderlichen weiteren Denkvorgänge und Entschließungen wahrscheinlich erheblich mehr Zeit in Anspruch nehmen, als der Hörvorgang selbst. Indes für den Musiker bedarf es keines weiteren Beweises, als des eigenen bestimmten Bewußtseins, daß er imstande ist, solche schnelle Tonfolgen wirklich aufzufassen und sogar Ungenauigkeiten der Intonation zu rügen. Die Erklärung für die Möglichkeit dieses überschnellen Erkennens und Kontrollierens der Tongebungen ist wohl darin zu suchen, daß durch den ersten Ton eines Musikstücks sozusagen eine Art Einstimmung des Ohres auf eine beschränkte Anzahl von Tongebungen erfolgt, auf welche damit für alles weiter Folgende die Aufmerksamkeit zum voraus gerichtet ist, sodaß der Eintritt der weiter folgenden Intonationen ein erwarteter ist, nicht ein erstmaliges Bestimmen, sondern nur das Erkennen eines bereits vorher Bestimmten erfordert. Diese Ueberlegung ist so wichtig, daß es wohl verlohnt, noch einen Moment bei ihrer Ausführung stehen zu bleiben.*)

*) Beethoven hatte i. J. 1794 ein ihm vollständig unbekanntes Werk a vista in vollem Tempo gespielt, was einen der Zuhörer zu der Bemerkung veranlaßte, daß es ihm schlechterdings unmöglich gewesen

Digitized by Google

Bekanntlich ist die sogenannte „Stimmung", was die Franzosen „diapason", die Engländer „pitch" nennen, der „Kammerton", die „tiefe" oder die „hohe" Stimmung eine rein konventionelle Sache; das Tongebiet gliedert sich an und für sich überhaupt nicht in eine begrenzte, wenn auch noch so groß angesetzte Anzahl von Tönen verschiedener Höhe, vielmehr würden zwischen den einzelnen Stufen einer solchen Aufstellung immer noch wieder dazwischen liegende aufweisbar sein, die sich von ihnen unterschieden. H. A. Köstlins 3900 um je eine Schwingung in der Sekunde unterschiedene Töne innerhalb 7 Oktaven („Die Tonkunst" S. 14) sind immer noch eine ganz willkürliche Beschränkung; von Hoch zu Tief und umgekehrt ist der Uebergang an sich nicht ein irgendwie abgestufter sondern durchaus ein kontinuierlicher. Das sogenannte „absolute Ohr", die sofortige Bestimmung eines beliebigen angegebenen Tones als c, cis oder d u. s. w. ist zwar eine intensiv musikalischen Naturen angeborene Fähigkeit, die aber stets auch erst noch die Gewöhnung an eine bestimmte Art der Intonation voraussetzt, zum mindesten eine Bekanntschaft mit der üblichen Benennung der Töne im Anschluß an die thatsächliche Stimmung der Instrumente mit feststehender Intonation. Angenommen, ein Musiker mit stark ausgeprägtem solchen absoluten Ohre ist an ein Klavier oder eine Orgel gewöhnt, die eine Differenz von $^3/_4$ Ganzton aufweisen gegenüber der heute als normal angenommenen Stimmungsweise von 435 Doppelschwingungen in der Sekunde für das eingestrichene a, so wird derselbe trotz seines absoluten Ohres alle Töne falsch bestimmen, wenn er Musik in der heutigen Normalstimmung hört. Solch ein absolutes Ohr kann daher unter Umständen für seinen Besitzer die Ursache höchst unangenehmer Störungen und Verwirrungen werden. Die

sein müsse, die einzelnen Noten dieses Presto zu sehen. Beethoven erwiderte: „Das ist auch keineswegs nötig; wenn du schnell liefest, so mögen eine Menge Druckfehler vorkommen, du siehst oder achtest sie nicht, wenn nur die Sprache dir bekannt ist" (Thayer, Beethoven I. 292).

Digitized by Google

meisten Menschen sind aber für die absolute Tonhöhe nicht derartig empfindlich, daß es sie stark inkommodierte, wenn ein Instrument, das sie spielen sollen, oder ein Orchester, dessen Vorträge sie hören, eine etwas höhere oder tiefere Stimmung hat, als sie gewohnt sind. Selbst bei mehr oder weniger ausgesprochenem Fehlen des sogenannten absoluten Ohres ist aber eine entschiedene musikalische Begabung möglich, und das scharfe Unterscheidungsvermögen für Reinheit der Intonation im Rahmen der zum Ausgang genommenen Stimmungshöhe ist durchaus nicht vom absoluten Ohre abhängig, ja es kann vielleicht sogar in dem angenommenen Falle anderer Gewöhnung durch das absolute Ohr stark behindert werden.

Angenommen also, ein Tonstück beginnt, gleichviel ob in tiefer oder hoher, Pariser oder sonst welcher Stimmungsweise, mit einem in sich rein intonierten D-dur-Akkorde, so ist das Ohr sofort auf diesen Akkord und seine Skala eingestimmt. Diese Skala ist für den Hörer von dem Momente ab das selbstverständliche Feld für die ferneren musikalischen Evolutionen und es bedarf gar nicht eines eigentlichen Apperzipierens der weiter folgenden Einzeltöne, das mit demjenigen verglichen werden könnte, welches für die üblichen wissenschaftlichen Untersuchungen auf dem Gebiete der Tonhöhenunterscheidung mit Stimmgabeln ganz geringer Stimmungsdifferenz u. dgl. erforderlich ist; vielmehr fällt jeder neue Einzelton sozusagen von selbst in ein für ihn schon vorbereitetes offenes Fach hinein, und nur Töne, welche der für die betreffende Stufe erwarteten Intonation auffällig widersprechen, ziehen die Aufmerksamkeit auf sich und werden übel vermerkt. Sind die Abweichungen so groß, daß sie eine andere Deutung bedingen, musikalisch ausgedrückt, daß sie der Skala der Tonart widersprechen, oder einer von dieser aus verständlichen anderen angehören, so erfolgt eine Modulation, eine Verlegung der Skala, in deren Sinn gehört wird, eine Umstimmung des Ohrs. Außer der hiermit angedeuteten summarischen Zusammenfassung einer größeren Anzahl verschiedenartiger Tongebungen unter einen

Digitized by Google

gemeinsamen Begriff, wird aber die Einzelauffassung der Töne noch weiter erleichtert und auf ein Minimum von Arbeitsleistung zurückgeführt durch die rhythmische Ordnung der Töne. Eine sehr schnelle Tonfolge, welche der Beihilfe des Rhythmus zur Gruppierung und übersichtlichen Anordnung entbehrte, würde nur dann noch leicht aufgefaßt werden können, wenn sie sich innerhalb der Töne eines und desselben Akkordes, z. B. der dem D-dur-Akkord angehörigen d fis a mit ihren Oktaven bewegte oder aber eine Skalenform festhielte, welche die Auffassung im Sinne eines Akkords mit Durchgangstönen zuließe. Alle komplizierteren, d. h. alle überhaupt musikalischen Bildungen, auch solche, welche gar nicht durch besonders schnelle Bewegung die angedeuteten Ausnahmsleistungen des apperzipierenden Geistes in Anspruch nehmen, beruhen aber auf einem fortgesetzten Zusammenwirken der beiden Ordnung und Maß in die Tonbewegung bringenden und dieselbe erst zur Kunst machenden Faktoren: der Harmonie und des Rhythmus.

Harmonie und Rhythmus haben das gemeinsam, daß sie die Tonbewegungen meßbar machen. Treten wir nun zunächst der Frage näher, in welcher Weise die Stilisierung der stetigen Tonhöhenveränderung zur abgestuften in der Gestalt der aus den harmonischen Beziehungen der Töne sich ergebenden Skala erfolgt, so stehen wir vor dem Problem der Konsonanz und ihres Gegenteils, der Dissonanz, dem punctum saliens der internen musikalischen Theorie.

Eine ganz neue Welt, ein in sich geschlossener, der Welt der Erscheinungen abgewandter Kosmos erschließt sich uns, wenn wir erkennen, daß die in der Musik als Kunst allein zur Anwendung kommenden, harmonisch auf einander bezogenen Töne nicht nur beliebige aus dem Kontinuum der, wie wir sahen, aus der Tiefe nach der Höhe sich gleichmäßig erstreckenden Tonlinie herausgegriffene Punkte sind, deren Tonhöhenwirkung nach ihrem Abstande in dieser Linie differenziert ist; wären sie

Digitized by Google

nur das, so würde die Größe des Abstandes der einzige Unterschied sein, den wir an den verschiedenen möglichen Schritten von einer Tonhöhe zu einer anderen zu konstatieren hätten und ein Emporsteigen oder Herabsteigen von irgend einem Tone aus durch die Töne der Skala könnte nur als Wegbewegung, oder wenn wir von der räumlichen Vorstellung absehen, als eine zunehmende Aenderung der Qualitätsempfindung in einem und demselben Sinne verstanden werden. Statt dessen hat man aber schon lange einen mannigfachen Wechsel dieser Qualitätsempfindung zwischen Entfremdung und Aehnlichkeit der bei diesem Durchschreiten der Skala berührten Töne gegenüber dem Anfangstone als Thatsache unseres Empfindens erkannt.

Daß es sich bei der Ersetzung der stetigen Tonhöhenveränderung durch die abgestufte nicht nur um Distanzmessungen der Tonhöhe handelt, geht schon aus der Thatsache hervor, daß die durch Jahrtausende gleichmäßig als Melodiegrundlage nachweisbaren Skalen nicht aus gleichen Stufen bestehen etwa derart, daß jeder folgende Ton gegen den vorhergehenden dasselbe Verhältnis der Schwingungszahlen zeigte oder gar — mit noch weniger Rücksicht auf unsere Kenntnis der thatsächlichen Relationen zwischen den Differenzen der Tonhöhenempfindung und deren mechanischen Ursachen — denselben Abstand auf einer tönenden Saite oder eine gleiche Differenz der absoluten Schwingungszahlen (wie Köstlins 3900 je um eine Schwingung in der Sekunde differierende Töne). Die von allen Völkern zu allen Zeiten gleichmäßig gefundene oder vielmehr, wie wir getrost sagen können, von Natur allen Menschen direkt gegebene aus sogenannten Ganztönen und Halbtönen in bestimmter Ordnung gemischte Skala ist aber eben etwas ganz anderes als ein solcher Zollstock, ein solches Millimetermaß für Tonabstände; sie ist die Offenbarung einer allen menschlicher Geistesthätigkeit insbesondere aber der künstlerischen Phantasie immanenten Gesetzmäßigkeit, deren wissenschaftliche Erklärung noch heute ein Problem ist und es überhaupt immer bleiben wird, die aber für sich ohne die philosophische

Digitized by Google

Frageſtellung des Warum von einer ſo überraſchenden Einfachheit und kategoriſchen Beſtimmtheit iſt, daß es möglich wird, das Vorliegen eines Problems überhaupt zu überſehen, wie denn thatſächlich der Menſchengeiſt wiederholt geglaubt hat, dasſelbe vollſtändig gelöſt zu haben.

Das gänzliche Neue, was mit der Erörterung der harmoniſchen Beziehungen der Töne zu den bisher von uns erörterten Begriffen der Tonhöhe, Tonſtärke und Geſchwindigkeit der Tonhöhe- oder Tonſtärkeänderung hinzukommt, iſt die Erkenntnis, daß für Töne verſchiedener Höhe nicht *nur* eine Empfindung des abſoluten Unterſchieds der Tonhöhe ſondern vielmehr eine ganz verſchiedenartige Wertung der Tonabſtände ſtattfindet, welche für gewiſſe Abſtände eine zunächſt durchaus rätſelhafte Aehnlichkeit der Qualitätsempfindung ergiebt, der gegenüber die Differenzempfindung ſogar Gefahr läuft, ganz zu verſchwinden. Vielleicht haben, ſeit überhaupt Menſchen ſingen, Männer und Frauen im Abſtande einer Oktave geſungen, ohne auch nur zu ahnen, daß ſie nicht wirklich dieſelben Töne ſingen! Andererſeits iſt aber als feſtſtehend anzunehmen, daß lange Zeit geſungen worden iſt, ehe es jemandem einfiel, das Oktavintervall in die *Melodie* einzuführen und beſonders zu bevorzugen. Geſänge primitiver Völker, deren wir jetzt dank den Bemühungen gewiſſenhafter Forſcher eine große Zahl kennen, bewegen ſich mit Vorliebe im Umfang weniger Töne; das gleiche gilt für wirkliche Volkslieder und für Kinderlieder und zwar aus dem ſehr einfachen Grunde, weil ein Hinausgehen über wenige Töne einer bequemen Mittellage der Stimme ſtarke Veränderungen der Funktionen der Stimmbänder erfordert, zu denen wohl der Affekt Anlaß giebt, aber nicht leicht die ruhige Beſchaulichkeit, in welcher der Menſch am häufigſten zum Geſange kommt. Die bereits früher betonte Freude des Künſtlers am Bilden ſtimmt gewiß beſtens zu dieſem Gedanken, deſſen Fortſpinnung auf die Annahme weiſt, daß die erſten Produkte der Phantaſiethätigkeit nicht ſtärkeren Affekten, ſondern ruhigeren Stimmungen ihre Entſtehung verdankt haben werden;

Digitized by Google

erst ein erstarkendes Bewußtwerden der eigenen Bildnerkraft und die wachsende Beherrschung der Technik führt und befähigt zur künstlerischen Darstellung auch des starken Affekts.

Es ist also durchaus nicht etwa anzunehmen, daß ein Erkennen der harmonischen Bedeutung der Oktave der Ausgangspunkt der Skalenbildung gewesen wäre; vielmehr werden die Anfänge des Gesangs in Urvorzeiten wie heute sich auf wenige einander benachbarte Töne beschränkt haben; aber auch die Bewegung bis zum Umfange einer Oktave und sogar weiter ist als lange in der Praxis gefunden und geübt anzunehmen, ehe die altägyptischen und altchinesischen Theoretiker auf den Gedanken verfielen, an musikalischen Instrumenten die Abhängigkeit der Tonverhältnisse von den Größenverhältnissen der sie hervorbringenden elastischen Körper zu untersuchen.

Lange hat man sich an der damit gegebenen mathematischen Begründung der Konsonanz genügen lassen, an deren Stelle erst seit dem Anfange des 18. Jahrhunderts allmählich die physiologische durch Aufweisung der Phänomene der Obertöne, Kombinationstöne und des Mittönens trat. Heute läßt man sich auch an dieser nicht mehr genügen und fordert mit Recht eine psychologische Erklärung der Konsonanz. Denn weder die Einfachheit der Proportionen der Saitenteile, welche den konsonanten Intervallen entsprechen, noch die Thatsache, daß unter den jeden Ton begleitenden höheren Beitönen die stärksten den als konsonant empfundenen Intervallen entsprechen, ist ja im Grunde eine wirkliche Erklärung der ästhetischen Qualitäten, welche durch das gleichzeitige oder successive Erklingen der solche Intervalle aufweisenden Töne für das musikalische Gehör sich ergeben. Deshalb hat die jüngste Richtung in der Musikwissenschaft auch die Bezugnahme auf die akustischen Phänomene aufgegeben und sucht die Lösung des Rätsels der Konsonanz auf dem Gebiete der Tonvorstellungen selbst. Indessen ist aber keine dieser Betrachtungsweisen an die Stelle der andern getreten, sondern es handelt sich um eine fortschreitende Vervollständigung und Vertiefung der Unter-

Digitized by Google

suchungen und zwar ausgehend von den tönenden elastischen Körpern, übergehend zu dem durch Mitschwingen erregten Hörapparat des menschlichen Ohres und endend bei den in letzter Instanz hervorgerufenen Tonvorstellungen. Die Abhängigkeit der letzteren von den ersteren durch Vermittelung des zweiten ist unbestreitbar und gewiß behalten nach wie vor alle diese Feststellungen dauernden Wert als positive Ergebnisse der Forscherarbeit, mögen auch noch Lücken in der Kette der Schlüsse nachweisbar und einzelne Punkte gänzlich unaufgeklärt geblieben sein.

Für die musikalische Aesthetik sind aber alle diese Versuche der Erklärung nicht von direktem Interesse. Daß zwei im Verhältnis der Oktave stehende Töne unter übrigens gleichen Verhältnissen (der Stärke und Spannung) zwei Saiten entsprechen, deren eine doppelt so lang ist wie die andere, ist eine Thatsache, die in der Tonempfindung sich doch höchstens in einer gänzlich verwandelten Form wiederfindet, welche auf jene durchaus nicht zurückweist. Und so kam auch die Beobachtung, daß ein für einfach gehaltener und als einfach vorgestellter Ton sich als zusammengesetzt aus Teiltönen erweist, deren erste und stärkste die konsonanten Verhältnisse zeigen, uns wiederum höchstens sagen, daß Töne, die wir als konsonant empfinden, nicht nur durch einfache Zahlen ausdrückbare Entstehungsbedingungen sondern auch mit einander verträgliche Verlaufsbedingungen haben und daß vielleicht, ja wahrscheinlich, meinetwegen sicher, eine ähnliche Uebereinstimmung auch ihre Verbindung in der Vorstellung begünstigt. Streng genommen geht aber nur diese letzte Möglichkeit die musikalische Aesthetik etwas an und sind für sie z. B. die konventionellen Zeichen für die Töne, die Noten, viel unentbehrlicher zur ferneren Anknüpfung ihrer Wertbestimmungen als Saitenlängenverhältnisse und Schwingungszahlen. Wir setzen daher auch diese mathematischen und physiologischen Nachweise als bekannt voraus und wenden uns ausschließlich der Einordnung der durch die harmonischen Beziehungen sich ergebenden neuen Werte in die ästhetische Analyse der Tonempfindungen zu.

Digitized by Google

Die grundlegende Thatsache des harmonischen Empfindens der Töne ist die mehr oder minder vollkommene Vereinbarkeit, Verschmelzbarkeit derselben zu einer höheren Einheit, innerhalb deren aber dieselben als Elemente unterscheidbar bleiben. Daß diese Vereinbarkeit in einer Aehnlichkeit der Verlaufsbedingungen ihrer Vorstellung beruhen wird, kann nur aus der Aehnlichkeit der Entstehungs- und Verlaufsbedingungen, d. h. der Komensurabilität der Schwingungsformen der erregenden Töne geschlossen werden, auch kann als weiteres bekräftigendes Moment die thatsächliche Koexistenz der Partialtöne mit dem Grundtone einer tönenden Saite oder Luftsäule herangezogen werden; doch ist die Unterscheidbarkeit derselben durch den Hörapparat eher ein Beweis gegen als für die geschehende Verschmelzung (sind doch auch noch andere beigemischte Klangphänomene unterscheidbar, die mit dem harmonischen Empfinden nichts zu thun haben, wie wir bei Erörterung der Klangfarbe konstatierten). Vor allem ist nicht zu übersehen, daß für gewisse Fälle der Verschmelzung, der unbedingt zuzugestehenden Konsonanzempfindung, die Partialtöne keine Erklärung sondern nur neue Probleme ergeben; auch verwickeln die vom harmonischen Empfinden verleugneten primären Partialtöne vom 7. ab das Problem selbst in den Fällen, wo es sich um Verschmelzung von Tönen handelt, welche derselben Naturtonreihe angehören. Karl Stumpf hat deshalb in seiner Tonpsychologie (1.—2. Bd. 1883, 1890) entschlossen die Notwendigkeit ausgesprochen, auf den Versuch einer befriedigenden Erklärung des Wesens der Konsonanz aus dem Phänomen der Obertöne zu verzichten. Damit ist das unbehagliche Ergebnis der bisher auch von der musikalischen Aesthetik (Zimmermann, Engel) als unantastbar angesehenen Fundamentierung der Musiktheorie durch Helmholtzs Lehre von den Tonempfindungen aus der Welt geschafft, das schon durch Lotze (Gesch. d. Aesth. S. 279) scharfe Verurteilung fand, nämlich die Ableitung der Mollkonsonanz als einer unreinen Nebenform von der Durkonsonanz und der Mangel einer prinzipiellen Scheidung von Konsonanz und

Digitized by Google

Dissonanz. Stumpf selbst, Helmholtzs Nachfolger im Amte, hat das Signal gegeben, die Lehre Helmholtzs als einen überwundenen Standpunkt anzusehen (Geschichte des Konsonanzbegriffs I 1897, S. 3). Die Koexistenz der Partialtöne ist heute nicht mehr der Grund der Konsonanz sondern nur ein Beleg für die physische Vereinbarkeit gewisser Schwingungsformen für einen und denselben schwingenden Körper, dem offenbar eine ähnliche aber teils beschränktere, teils auch wieder minder beschränkte Vereinbarkeit von Tonvorstellungen entspricht. Um sogleich den wesentlichen Punkt zu berühren: die einseitige Beschränkung solcher Vereinbarkeit auf Töne einer Reihe höherer kommensurablen Töne kennt das Ohr nicht; dagegen lehnt es mit dem ästhetischen Urteile der Dissonanz die Vereinbarkeit von Tönen ab, welche das Phänomen der Obertöne als mechanisch vereinbar belegt. Wir haben auf diesem Gebiete mit gegebenen Thatsachen der Tonempfindung zu rechnen, für welche die Naturwissenschaft die Beibringung vollgenügender Erklärungen noch schuldig ist und vielleicht ewig schuldig bleiben wird.

Kein Problem ist das Erkennen effektiv gleicher Tonhöhenqualitäten, das Konstatieren des Einklangs zweier Töne, wenn auch der von uns wenigstens gestreifte sehr große Unterschied der verschiedenen Klangfarben eine erstaunliche Fähigkeit des Absehens von einer Fülle zum Teil sehr mächtiger Begleitelemente bei der Konstatierung der Tonhöhe eines Klanggrundtons voraussetzt. Die Thatsache der Möglichkeit ist nicht zu bestreiten und in jedem Moment zu erweisen. Durchaus problematisch ist dagegen die Ausnahmestellung, welche nach dem diktatorischen Urteile des Ohres aller Menschen zu allen Zeiten die Oktave unter allen übrigen Intervallen einnimmt. Alle Versuche einer Erklärung dafür, daß das Oktavintervall allein eine beliebige Potenzierung verträgt, ohne daß seine Verschmelzung irgendwie verringert wird, musikalisch ausgedrückt: daß der Zusammenklang noch so vieler übereinander gesetzten Oktaven immer noch als Konsonanz erscheint, während bereits die Quint der Quint eine Dissonanz ist, sind

Digitized by Google

bis heute verunglückt und haben nur einige hübsch formulierte Konstatierungen einer Thatsache unseres Empfindens ergeben. Die beste Einkleidung dieser Konstatierung ist die M. W. Drobischs (Ueber musikalische Tonbestimmung und Temperatur 1852), der Oktavtöne den Punkten vergleicht, in welchen eine um einen Cylinder gewundene Spirale von einer die beiden Grenzflächen verbindende Senkrechten geschnitten wird (ein scharfer Denker hat den Cylinder durch einen Kegel ersetzt: dann liegen die Oktavtöne innerhalb eines Radius des Kegelmantels).*) Die von Stumpf (Tonpsychologie II. 199) angezogene Idee Brentanos, neben der Qualitätsempfindung der Tonhöhe und der Quantitätsempfindung der Tonstärke als drittes eine Helligkeitsempfindung des Tones anzunehmen, würde beiläufig bemerkt denen entgegenkommen, welche die 7 Stufen der Skala bis zur Oktave den 7 Farben des Prisma vergleichen. Daß dieser Vergleich unhaltbar ist, beweist eine kontinuierliche Aenderung der Tonhöhe durch mehrere Oktaven z. B. mit gleitendem Finger auf der tönenden Saite, die, wenn die Analogie existierte, wie ein Farbenwechsel mit Zurücklaufen in dieselbe Farbe bei Erreichung jeder Oktave wirken müßte, was aber nicht geschieht. Den einzelnen Tönen eignet aber überhaupt nicht eine derartige absolute Qualität wie den einzelnen Farben, daß z. B. alle d sich von allen a qualitativ unterschieden wie Grün von Rot. Da, wie bereits betont, die absolute Stimmungshöhe eine durchaus konventionelle Sache ist, so würde jede Veränderung der Normalstimmung einer anderen Art von Prisma entsprechen u. s. w. Es lohnt nicht, der Vergleichung nachzugehen, da sie äquivalente Empfindungswerte nicht ergiebt. Wollte man durchaus vergleichen, so könnte man vielleicht daran denken, in den harmonischen Beziehungen der Töne etwas der Zerlegung des weißen Lichts in prismatische Farben Analoges zu erblicken, aber von vornherein unter Verzicht auf Durchführung ins Detail.

*) Vgl. auch meine Geschichte der Musiktheorie (1898) S. 376.

Digitized by Google

Besser bleiben wir unter Fernhaltung aller Vergleiche auf dem sicheren Boden der ausschließlichen Betrachtung der demselben Sinnesgebiete angehörenden Empfindungen und erkennen an, daß die Qualitätsempfindung der Tonhöhe, welche wir bereits als zusammengesetzt aus den Quantitätsempfindungen der Größe und der Geschwindigkeit der Schwingungen erkannten, offenbar noch weitere Differenzierungen zuläßt, sobald Zusammenklänge oder Tonfolgen eine Vergleichung der Qualitäten veranlassen. Bei diesen Differenzierungen scheinen die relativen Verhältnisse jener Quantitäten mit außerordentlicher Genauigkeit die Qualität des aus der Vergleichung der Kombinationen resultierenden Empfindungswerts zu bestimmen, weshalb wir sie kurzweg als Relativität der Tonhöhenqualität bezeichnen wollen, ein Terminus, der sich ja mit dem gemeinüblich gewordenen der Tonverwandtschaft bestens deckt. Da hätten wir denn thatsächlich so etwas wie die von Stumpf berührte Zweidimensionalität der Tonhöhe. Die „Relativität der Tonhöhenquantitäten" ist also ein Name für die Empfindungsqualität, als welche die Proportionalität der Schwingungsgrößen und -Dauerwerte zu Bewußtsein kommt, der aber natürlich ebensowenig etwas von wirklichem Erkennen von Zahlenverhältnissen anhaftet wie der einzelnen Tonhöhenqualität selbst. Diese Umsetzung in ein zwar von den erregenden Ursachen abhängiges aber übrigens denselben durchaus fremdartiges Qualitative erklärt auch den Mangel vollständiger Parallelität der Werte im einzelnen, also z. B. den Umstand, daß sich die Relativitätsempfindung der Oktave von derjenigen der Quinte, Quarte, Terz u. s. w. nicht geradeso nur graduell unterscheidet wie das Zahlenverhältnis 1 : 2 gegenüber 2 : 3, 3 : 4 und 4 : 5. Ich verweise hier auf die Farben, bei denen ja ganz gewiß auch keinerlei Analogie zwischen den Proportionen der Vibrationsgeschwindigkeiten und den Unterschieden der einzelnen Empfindungsqualitäten behauptet werden kann.

Ich habe deshalb bereits 1877 in meiner „Musikalischen

Digitized by Google

Syntaxis" den sämtliche Oktaven eines Tons mit umfassenden Tonbegriff aufstellen zu müssen geglaubt und damit dasselbe gethan, was neuestens („Konsonanz und Dissonanz" 1898) Stumpf mit seinem „Erweiterungsbegriff" gethan hat. Wenn aber Stumpf weiter eine Anzahl Stufen geringerer Verschmelzung annehmen zu müssen glaubt, nämlich

2. Stufe: Quintverschmelzung,
3. Stufe: Quartenverschmelzung,
4. Stufe: Terzen- und Sextenverschmelzung,
5. Stufe: alle sonstigen Intervalle, auch musikalisch nicht verständliche,

so verfällt er in denselben Fehler, welcher Helmholtz' Versuch der Fundamentierung der Musiktheorie unhaltbar gemacht hat: er statuiert einen graduellen Uebergang von Konsonanz zu Dissonanz, und verliert für die prinzipielle Unterscheidung musikalisch verständlicher und durchaus unmusikalischer Verhältnisse den Boden unter den Füßen.

Dem Musiker unseres Zeitalters ist kein Problem mehr, was den Musiktheoretikern des Mittelalters so viel Kopfzerbrechen verursacht hat: die Motivierung der Konsonanz der Terzen und Sexten (welche das klassische Altertum glatt leugnete). Die Entwickelung des mehrstimmigen Gesanges hatte sich längst zur praktischen Behandlung der Terzen und Sexten als Konsonanzen durchgearbeitet, ehe Walter Odington (um 1275) als erster die Konsonanz des aus Grundton, großer oder kleiner Terz und Quinte nebst Oktavverdoppelungen aller drei Töne bestehenden Akkordes behauptete (vgl. meine Geschichte der Musiktheorie S. 119 und 318), eine Idee, die freilich erst mehr als 200 Jahre später durch Ramos, Gafori und Zarlino zu allgemeiner Anerkennung gebracht wurde. Aber da die Anerkennung der Terz als Konsonanz keine Verwandlung der Skalenmelodik herbeigeführt hat, so ist Grund genug zu der Annahme, daß nur eine einseitig gerichtete und befangene Theorie lange nicht die rechte Formel fand für etwas, das die künstlerische Intuition längst und von jeher begriffen hatte.

Digitized by Google

Wir können heute geradezu sagen, daß die mit den heutigen übereinstimmenden Formen der Skalen des Altertums (auch bei den Chinesen vor Jahrtausenden) schlechterdings unbegreiflich wären, wenn wir nicht eine der unseren entsprechende harmonische Auffassung der Tonverhältnisse als allem Musikhören von jeher immanent annehmen dürften.

Diese harmonische Auffassung der Töne ist aber nichts geringeres als das Hören von Einzeltönen im Sinne von zu engerer Einheit verschmelzbaren Tonkomplexen, Harmonien. Die Annahme dieser zur Einheit verschmelzbaren Tonkomplexe, gegen welche Stumpf sich bis heute selbst für unser heutiges Hören sträubt, schafft nun aber nicht nur die unbrauchbare Stufenleiter der Stumpfschen 5. Verschmelzungsgrade aus der Welt, sondern giebt auch die unentbehrliche prinzipielle Scheidung von Konsonanz und Dissonanz direkt an die Hand. Angesichts der Zähigkeit, mit welcher die Theoretiker bis in die Zeit Zarlinos (16. Jahrh.) die Dissonanz der kleinen Sexte aufrecht erhielten und sogar noch bis in unsere Tage die unvollkommene Konsonanz der Terzen und Sexten verfechten, obgleich die Praxis mindestens seit dem 12. Jahrhundert den lieblichen Wohlklang der Terzen zu schätzen weiß und der moderne zweistimmige Satz geradezu auf Terzen und Sexten beruht, sind wir von einem übermäßigen Respekt vor der Theorie dispensiert und berechtigt zu der Vermutung, daß die Tonphantasie zu einer Zeit, welche sich der Mehrstimmigkeit noch ganz enthielt, die Terzen in der Melodik ganz in demselben Sinne wie wir heute einführte. Als vollgültigen Beweis können wir heute mit ruhigem Gewissen die Ueberbleibsel antiker musikalischen Lyrik anführen, welche sich als unserem melodischen Empfindungen durchaus homogen ausweisen (vgl. C. v. Jans Musici scriptores graeci 1895, Anhang).

Die zweite Stufe der Verschmelzbarkeit ist, um es kurz zu sagen, wie es für jeden Musiker unserer Zeit feststeht und keines Beweises bedarf, die Verbindung zweier

Digitized by Google

oder mehrerer Töne zur Einheit der Harmoniebedeutung. Töne sind konsonant, wenn sie als zu derselben Harmonie d. h. zu demselben Dur- oder Mollakkorde gehörig, in dessen Sinne aufgefaßt werden. Sie sind dissonant, wenn das nicht der Fall ist. Das ist das Alpha und das Omega der gesamten Harmonielehre.

Ueberblicken wir die Entwickelung, welche die Versuche der Lösung des Problems der Konsonanz genommen haben, so war der erste Erklärungsversuch die Beziehung auf die einfachsten Zahlenverhältnisse, denen die Längen schwingender Saiten entsprechen:

1 : 2 = Oktave,
2 : 3 = Quinte (bezw. 1 : 3 Duodezime)
3 : 4 = Quarte.

Hier machten die Pythagoräer Halt, weil sie glaubten, über die Vierzahl nicht hinausgehen zu dürfen und mit den damit gefundenen Bestimmungen alles erklären zu können. Das Resultat war die Bestimmung des Ganztons als Differenz der Quarte und Quinte, und die der großen Terz als Verdoppelung des Ganztonintervalls $[(8 : 9)^2 = 64 : 81]$. Die Konsequenz dieser Beschränkung, welche neben die genannten allereinfachsten Verhältnisse unverhältnismäßig komplizierte zu setzen zwang (243 : 256 für den Halbton), mag wohl mit an dem alten Gegensatze der Kanoniker und Harmoniker schuld gewesen sein, d. h. schon im Altertum fehlte es nicht an Musikern, welche Mißtrauen gegen die Verläßlichkeit dieser Berechnung hatten (Aristoxenos und seine Schüler). Was bereits einige spätere Pythagoräer geahnt zu haben scheinen (Archytas, Didymos, Ptolemäos), wurde bei den arabisch-persischen Theoretikern mindestens seit dem 14. Jahrhundert und im Abendlande seit den oben genannten Verfechtern der Konsonanz der Terz Norm, und nun wurde die obige Reihe weitergeführt mit:

4 : 5 = große Terz (bezw. 2 : 5 große Dezime,
1 : 5 große Septdezime),
5 : 6 = kleine Terz (3 : 5 = große Sexte),

142625

Digitized by Google

und durch die Annahme, daß Oktavversetzungen die Konsonanz nicht aufheben, kamen dazu auch noch 3 : 8 Undezime, 5 : 8 kleine Sexte u. s. w.

Und bereits bei Zarlino (Istituzioni harmoniche 1558) stoßen wir auf die Gegenüberstellung der beiden konsonanten Tonkomplexe (nach Seitenlängen berechnet)

Divisione harmonica (Durakkord):

$$1 : {}^1/_2 : {}^1/_3 : {}^1/_4 : {}^1/_5 : {}^1/_6$$

Divisione aritmetica (Mollakkord):

$$6 : 5 : 4 : 3 : 2 : 1$$

mit dem Hinweise auf weitere Oktaven der damit gegebenen Töne als ebenfalls noch einbeziehbar ($^1/_8$, $^1/_{10}$, $^1/_{12}$ 2c. bezw. 8, 10, 12) und der Behauptung (Tutte le opere 1589, I. S. 222): „da questa varietà dipende tutta la diversità e la perfettione dell'harmonie".

Seit Zarlino ist die Thatsache Gemeinbewußtsein, daß diesen beiden Tonkomplexen, die Zarlino auch schon selbst auf die einfachen Formen

$$^1/_4 : {}^1/_5 : {}^1/_6 \text{ und } 6 : 5 : 4$$

mit ihren Oktavversetzungen zurückführt, kein dritter an die Seite gestellt werden kann, und daß alle Zusammenklänge im Sinne einer dieser beiden Kombinationen gehört werden. Diese Aufstellung ist noch heute richtig und erschöpfend. Die einseitige Beziehung auf die durch Sauveur (1700) entdeckten Partialtöne führte vorübergehend zu einer Verdunkelung dieser Erkenntnis, welche seit Stumpf als wieder überwunden gelten kann. Auch hier haben wir es wieder mit einer grundlegenden Thatsache des Tonempfindens zu thun, welche aller Erklärungsversuche spottet, und welche einfach als gegeben und unbestreitbar hingenommen werden muß: die Verschmelzbarkeit eines Tones mit seiner (großen) Oberterz und -Quint oder mit seiner (großen) Unterterz und -Quint zur Einheit des konsonanten Akkordes.

Ob zwischen die Begriffe des Tones in erweitertem

Digitized by Google

Sinne (mit Inbegriff seiner Oktaven nach oben und nach unten) und des Klanges (Oberklang [Durakkord] und Unterklang [Mollakkord]) als Mittelglied noch der Begriff des konsonanten Intervalls angenommen werden muß, scheint mir zweifelhaft, so allgemein gebräuchlich auch die Annahme einer solchen Zwischenstufe ist. Denn mit der Vorstellung eines konsonanten Intervalls zweier Töne, welche nicht im Verhältnis der Oktave stehen, ist für das musikalische Hören sogleich der Begriff der Harmonie involviert, der zwar im Falle des erstmaligen Hörens einer Melodie oder auch eines zweistimmig beginnenden polyphonen Tonstückes zunächst noch, solange nicht eine weitere Entfaltung die Tonart unzweifelhaft festgestellt hat, in gewissem Grade schwankend sein kann, aber doch prinzipiell kaum anders, als auch der Einzelton die Harmonie noch im Zweifel läßt. Ich meine: sogut das eine Melodie beginnende g sich erst durch die Fortsetzung als Prim oder Quinte oder auch Terz eines Dur- oder Mollakkords herausstellt oder aber gar als eine melodische Nebennote eines Bestandteils der tonischen Harmonie, ebenso kann ein beginnendes g : h durch die Fortsetzung sich als Vertretung des G-dur-Akkordes oder des E-moll-Akkordes oder auch in der komplizierten Musik unserer Zeit als eine scheinkonsonante Bildung herausstellen (z. B., wenn g sich sofort nach fis bewegt, als eine melodische Ausschmückung des den H-dur- oder H-moll-Akkord repräsentierenden fis h, oder aber, wenn h nach c geht, als Auszierung von g : c [C-dur oder C-moll]). Die Beobachtung, daß die freie Einführung von scheinkonsonanten Intervallen, welche der Zusammenhang als komplizierte Dissonanz erweist, jederzeit auch in einem alle frei eintretenden großen und kleinen Sekunden und Septimen sowie den ebenfalls keiner Verwechselung mit einem konsonanten Intervalle fähigen Tritonus und die verminderte Quinte meidenden Satze ohne üble Wirkung möglich ist, drängt allerdings auf die Annahme hin, daß der physische Wohlklang solcher Bildungen, wie z. B. der in unserer temperierten Musikübung mit der

Digitized by Google

kleinen Terz zusammenfallenden übermäßigen Sekunde oder der mit der kleinen Sexte zusammenfallenden übermäßigen Quinte, der mit der großen Sexte zusammenfallenden verminderten Septime und der mit der großen Terz zusammenfallenden verminderten Quarte, auf einer Sonderwirkung der konsonanten Intervalle abgesehen von ihrer Harmonievertretung beruhe. Doch ist diese Unsicherheit der Harmoniebedeutung eines aus nur zwei Tönen bestehenden Intervalls auf alle Fälle musikalisch von durchaus untergeordneter Bedeutung und repräsentiert keinen positiven ästhetischen Wert. Auch der einzelne Ton ist für das musikalische Hören, das uns allein angeht, zwar sechsfach oder wenn wir dissonante Nebennoten mit in Betracht ziehen, sogar noch mehrfach harmonisch deutbar, hat aber im konkreten Einzelfalle stets einen Sinn und wird selbst in Fällen, wo mehrere Deutungen möglich sind, stets eine dieser Deutungen erfahren und nicht indifferent als „Ton" gehört werden. Die Kombination zweier Töne beschränkt daher nur die Sechsdeutigkeit zur Zweideutigkeit (Dur oder Moll), die aber im konkreten Falle immer auch zur Deutung in dem einen oder dem anderen Sinne werden wird. Der angeführte Fall der momentanen Verwechselung eines dissonanten Intervalls mit einem enharmonisch mit ihm übereinstimmenden konsonanten gehört aber in das Gebiet der für die entwickeltere Kunstmusik überhaupt eine große Rolle spielenden Vertauschungen des Sinnes (enharmonische Verwechselungen, überhaupt Umdeutungen), welche von der Möglichkeit der Täuschung einen zielbewußten künstlerischen Gebrauch machen — Kunstmittel, deren gehäufte Anwendung allerdings Gefahr bringt, die immanente Logik der Harmoniebewegungen in Frage zu stellen.

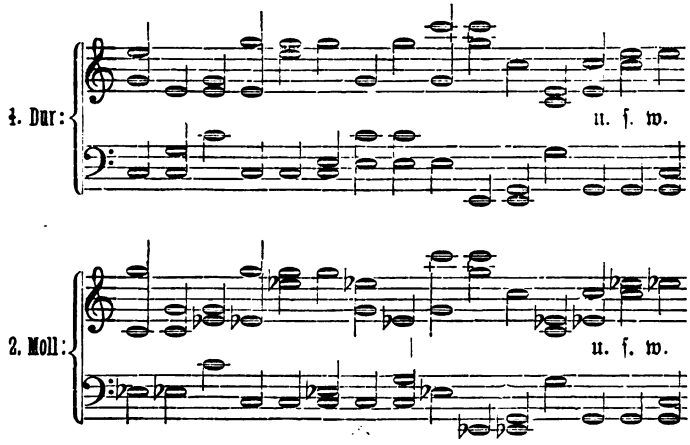
Lassen wir deshalb den Begriff des an sich konsonierenden, aus zwei verschiedenen (nicht eine Oktave bildenden) Tönen bestehenden Intervalls fallen, so sind konsonante Intervalle nur solche, die zwei derselben Harmonie (Durakkord oder Mollakkord) angehörige verschiedene Töne bilden, also die Kombinationen:

Digitized by Google

1. Prim und Quint
2. Prim und Terz
3. Terz und Quint

} eines Ober- oder Unterklangs in beliebiger Oktavversetzung.

Das Problematische der Klangverschmelzung, an dessen Enträtselung z. B. Stumpfs Untersuchungen bisher gescheitert sind, ist der für den Musiker und jeden überhaupt musikalischen Hörer nicht in Abrede zu stellende Dualismus des Harmoniebegriffs, der auf dem Wege der Zusammenstellung der zweitönigen Intervalle zu dreitönigen Akkorden gar nicht zu begreifen ist. Alles, was dabei zustande kommen kann, ist der Satz: Akkorde, die aus drei verschiedennamigen (keine Oktaven bildenden) Tönen bestehen, sind konsonant, wenn alle zweitönigen Glieder dieses Zusammenklangs konsonant sind. Die Verschiedenwertigkeit des physischen Wohlklangs, und die mancherlei Abstufungen der Leichtigkeit, mit welcher Zusammenklänge wie die hier folgenden vom Ohre aufgefaßt werden:



sind so groß, daß Helmholtzs Lehre von den Tonempfindungen, bei dem Versuche, sie alle noch als Konsonanzen (nämlich als nicht durch störende Schwebungen dissonant gemachte Zusammenklänge) unter einen Hut zu bringen, Schiffbruch leidet. Aber diese Wohlklangs- und Leichtverständlichkeitsgrade stehen als etwas ganz anderes, durchaus heterogenes und keinerlei

Digitized by Google

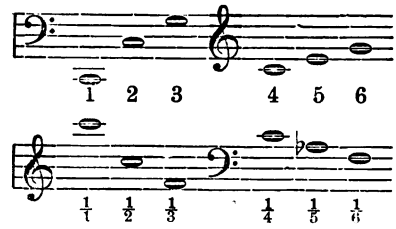
bestimmenden Einfluß offenbarendes neben dem harmonischen Grundunterschiede der Durkonsonanz und der Mollkonsonanz. Dieser Dualismus oder vielmehr logisch korrekter ausgedrückt diese Alternative der harmonischen Auffassung, steht als etwas hochbedeutsames, machtvoll das Gesamtgebiet der Tonvorstellungen in zwei Welten scheidendes über jenen kleinlichen Differenzen, die ihr gegenüber kaum anders denn etwa als Unterschiede der Klangfarbe erscheinen.

Die Harmonie in ihrer Zwiegestalt als Dur- und Mollkonsonanz giebt uns, darüber kann kein Zweifel sein, zu den bisher allein betrachteten der Tonhöhe, Tonstärke und deren Veränderungen neue, zu den direkten Faktoren zu rechnende Ausdruckswerte der Musik. Wenn wir auch für diese nicht mehr auf die Naturmusik des Sturmwindes 2c. rekurrieren können, so ist doch ihre elementare Ausdrucksmacht so allgemein anerkannt, daß wir dieselbe nicht weiter zu beweisen brauchen.

Zarlino, welcher zuerst die Zweigeschlechtigkeit der Harmonie theoretisch aufstellte, definiert bereits (Opere I. S. 221) Dur als „heiter" (allegro) und Moll als „traurig" (mesto, maninconico), aber wir haben keinen Grund, anzunehmen, daß Zarlino der erste gewesen wäre, der den Charakterunterschied von Dur und Moll empfunden hätte. Schon die Tonarten-Charakteristik der alten Griechen bevorzugt das dorische und äolische Moll wegen seines Ernstes gegenüber dem aufregenden und ausgelassenen phrygischen und lydischen Dur.

Es fragt sich nun, ob wirklich die verschiedenen ästhetischen Werte der Durkonsonanz und Mollkonsonanz und überhaupt die Auffassung der Tonbeziehungen im Dursinne oder Mollsinne (auch in der unbegleiteten Melodie) auf einander gegensätzlich verlaufende Naturskalen bezogen werden müssen, welche den von Zarlino zuerst einander gegenübergestellten Reihen der ganzen Zahlen und einfachen Brüche entsprechen (nach Saitenlängen-Verhältnissen ausgedrückt, resp. wenn wir statt Saitenlängen Schwingungszahlen zu Grunde legen, mit Vertauschung der beiden Reihen):

Digitized by Google



Daß für den Ausbau der praktischen Theorie der Akkordverbindungen, für die Harmonielehre, sich aus solcher Annahme eine frappante Uebersichtlichkeit und streng durchgeführte Logik ergiebt, steht allerdings fest, und die Theoretiker sind daher seit Zarlino immer wieder auf dieselbe zurückgekommen (Salinas, Mersenne, Rameau, Tartini, Hauptmann, v. Oettingen und der Verfasser).

Die Mollmelodik erweist sich der Durmelodik gegensätzlich, sofern z. B. dem abschließenden, steigenden Halbtonschritte in Dur (Subsemitonium) der abschließende fallende Halbtonschritt in Moll entspricht (derselbe ist typisch für antike dorische und für mittelalterliche phrygische Melodien, welche beide die der Durtonleiter streng gegensätzliche Skala e d c h a g f e einhalten); auch hat man längst bemerkt, daß viele slavische Mollmelodien das Hinaufschlagen in die Tonartquinte beim Schluß lieben, das durchaus unserem Herabfallen von der Tonartquinte in den Grundton beim Schluß entspricht. Es fehlt daher keineswegs an positiven Anhalten für die Berechtigung, ja Notwendigkeit einer polar gegensätzlichen Beurteilung der harmonischen Beziehungen der Töne im Dursinne und Mollsinne. Für die Musikästhetik ist aber natürlich eine solche Frage doch nur von untergeordneter Bedeutung; sie geht vor allem die psychologische Thatsache an, daß die Auffassung im Mollsinne oder Dursinne derselben Tonfolge einen charakteristisch unterschiedenen ästhetischen Wert giebt, den wir als harmonische Qualität bezeichnen dürfen. Derselbe Ton c, gehört als Prim des C-dur-Akkords, oder Terz

des As-dur-Akkords oder Quint des F-dur-Akkords, erscheint bereits verschieden gewertet und zwar durch das, was wir Relativität der Tonhöhenqualität nannten; ebenso wird dasselbe c wieder anders bezüglich der Relativität seiner Tonhöhenqualität bestimmt erscheinen, jenachdem wir es als Bestandteil des F-moll-Akkords (Prim), A-moll-Akkords (Terz) oder C-moll-Akkords (Quint) hören. Aber jene drei Wertungen im Dursinne unterscheiden sich noch wieder qualitativ ganz bedeutend von diesen drei Wertungen im Mollsinne, nämlich durch die besondere Qualität, welche dem Durakkorde im Gegensatz zum Mollakkorde eignet, die „harmonische Qualität". Die Relativität der Tonhöhenqualitäten läßt sich auf die drei Bestimmungen der Oktav-, Quint- und Terzverwandtschaft reduzieren, und es ist nicht nur eine ausgedehnte Melodieentfaltung, sondern auch eine mehrstimmige Entwicklung, ein ausgeführtes polyphones Tonwerk möglich, in welchem ein Wechsel der harmonischen Qualität gar nicht zur Geltung kommt und fortgesetzt die Auffassung der Töne im Sinne von Durakkorden oder aber fortgesetzt die im Sinne von Mollakkorden festgehalten wird. Die Verschiedenheit der harmonischen Qualität würde zunächst an zwei Tonstücken aufweisbar sein, deren eines ganz rein in Dur und das andere ganz rein in Moll gehalten wäre. Aber Dur und Moll sind nicht absolut gegen einander abgeschiedene Gebiete musikalischer Gestaltung, vielmehr ist besonders der modernen Musik nicht nur ein häufiger Uebertritt von dem einen auf das andere, sondern ein bunter Wechsel, eine innige Verquickung beider geläufig; nur eine gleichzeitige Auffassung einer Tonbeziehung im Dur- und Mollsinne ist durchaus ausgeschlossen. Der einzelne Ton, der einzelne Zusammenklang wird stets im Sinne entweder eines Durakkords oder eines Mollakkords gehört. Bildungen wie c:e:g:h und d:f:a:c sind nicht Koexistenzen eines Dur- und eines Mollakkordes, nicht Mischungen der beiden harmonischen Qualitäten, sondern stets im Sinne des in ihnen enthaltenen Durakkordes oder Mollakkordes zu

Digitized by Google

verstehen, während der vierte Ton als der Harmonie desselben nicht angehöriges, fremdes, dissonantes Element verstanden wird.

---

9. Dissonanz. Verbotene Fortschreitungen.

Unsere letzte Schlußfolgerung hat uns zum Begriffe der Dissonanz geführt; ein Ton, der mit einem oder mehreren anderen, mit ihm zugleich erklingenden, nicht zur Einheit der Klangbedeutung verschmolzen wird, ist dissonant. Doch ist darum Dissonanz nicht schlechthin nur die Negation der Konsonanz. Nicht alle Intonationen, welche außerhalb des Begriffs der Zusammengehörigkeit zu derselben Harmonie fallen, sind musikalische Dissonanzen; vielmehr gehört zum Begriffe der musikalischen Dissonanz die Verständlichkeit des dissonierenden Tones von der Harmonie aus, der er widerspricht. Auch auf dissonante Töne erstreckt sich also die Relativität der Tonhöhenqualität. Nur mehr oder minder direkt mit der die Auffassung des Zusammenklangs bestimmenden Harmonie verwandte Töne können zu derselben musikalische Dissonanzen bilden; alle anderen Intonationen scheiden als sogenannte Discordanzen, d. h. unmusikalische Bildungen, aus dem Bereiche der Kunstbetrachtung aus, da sie vom Ohre abgelehnt werden.

Helmholtz glaubte in den durch nahe zusammenfallende Intonationen entstehenden, den ruhigen Abfluß des Zusammentönens störenden Schwebungen die Ursache der Dissonanz finden zu müssen (etwas Aehnliches hatte bereits Rameau in seiner Schrift Génération harmonique [1737] S. 17 in Kollaboration mit den Physikern de Mairan und de Gamaches behauptet); das Wesen der Konsonanz bestände dann nur in der Abwesenheit solcher Störungen. Ich wies oben darauf hin (S. 103), daß nach dieser Definition ein effektiver Unterschied zwischen Konsonanz und Dissonanz nicht existiert, da manche Konsonanzen, welche Terzen in tiefer Ton-

Digitized by Google

lage enthalten, an Heftigkeit der Schwebungen sogar effektive Dissonanzen übertreffen. Stumpf (Tonpsychologie II. S. 135) verwischt aber ebenfalls die prinzipielle Scheidung von Konsonanz und Dissonanz durch Annahme von 5 Verschmelzungsgraden, deren fünfter alle (!) Tonverhältnisse umfaßt, welche außerhalb des musikalischen Begriffs der Konsonanz fallen.

Mit Recht fordert Lotze (Gesch. d. Aesth. S. 476) von der Dissonanz mehr als den bloßen Kontrast zur Konsonanz: „Man will keineswegs bloß diesen Nutzeffekt der Dissonanz einernten, sodaß sie selbst, wenn er auf andere Weise sich erreichen ließe, wegbleiben könnte, sondern sie soll selbst Bestandteil des dargestellten musikalischen Inhaltes sein; man will nicht den Kontrast nur subjektiv zur Hebung des konsonanten Eindrucks ausnutzen, sondern verlangt, daß das Kontrastieren als Ereignis in dem musikalischen Objekt dargestellt werde".

Wir haben oben die Annahme des konsonanten Intervalls als notwendiger Zwischenstufe zwischen Einzelton und Klang abgelehnt und werden daher folgerichtig auch ablehnen müssen, für dissonante Intervalle besondere Begriffsbestimmungen aufzustellen. Die aus der Zeit vor Erkenntnis des Wesens der Harmonie (Zarlino) herübergebliebene Unterscheidung konsonanter und dissonanter Intervalle spielt zwar in der Mehrzahl der heutigen Lehrbücher des musikalischen Satzes noch eine ähnliche Rolle wie vor Zarlino; doch hat bereits vor nun fast zwei Jahrhunderten Rameau an die Stelle des dissonanten Intervalls den dissonanten Ton gesetzt, indem er (Traité de l'harmonie [1722] S. 97) die Vorbereitung der Dissonanz von der vorausgängigen Untersuchung abhängig machte, welcher der beiden Töne eines dissonanten Intervalls der dissonante sei. Wir müssen heute noch weiter gehen und sagen, daß der Begriff der Dissonanz von Zweiklängen sich keineswegs nur auf Töne erstreckt, welche nicht einem und demselben Dur- oder Mollakkorde angehören können, sondern auch auf solche, welche nur im konkreten Falle nicht im Sinne desselben Dur- oder Mollakkordes verstanden werden. Nicht

Digitized by Google

nur die Quarte, für welche diese Einsicht und daher die Kontroverse Jahrhunderte alt ist, sondern auch die Quinte, Sexte und Terz können im konkreten Falle als dissonant verstanden werden. Mit Recht behauptet A. v. Oettingen (Harmoniesystem in dualer Entwickelung [1866] S. 45), daß es möglich und unter Umständen notwendig ist, den Durakkord im Mollsinne und den Mollakkord im Dursinne zu hören: in beiden Fällen ist das Ergebnis die Dissonanz. Nicht nur ist es möglich und im konkreten Falle geboten, z. B. e g h im Sinne von e g c zu hören, d. h. h als dissonanten Ton zu verstehen, sondern es kann auch e g h im Sinne von e gis h zu hören sein oder umgekehrt, in welchem Falle die Terz als dissonanter (alterierter) Ton erscheint. Und zwar beruht ein solches Urteil keineswegs auf dem Nichterkennen der Möglichkeit der Auffassung im Sinne des anderen Tongeschlechts, sondern setzt sogar die genaue Apperzeption der Tonhöhen voraus.

Die verschiedene Wertung der dissonanten Töne je nach ihrer Stellung zu dem Klange, dessen Konsonanz sie stören, ist hiernach wohlverständlich und bedarf keiner anderen Definition als derjenigen durch Bestimmung ihres Abstandes (in Quint- und Terzschritten) von demjenigen Tone der Harmonie, mit welchem sie am nächsten verwandt sind; z. B. ist das h in c e g h Terz der Quinte des Akkordes, das gis in c e gis, wenn der Akkord im Sinne von c e g gehört wird, Terz der Terz, das dis in c dis g im Sinne des C-Dur-Akkordes Leitton (d. h. Terz der Quint) der Terz e. Das sind ganz unzweideutige Wertungen, statt deren andere zu suchen, fruchtloses Bemühen sein würde, da sie strikte Formulierungen der Relativität der Tonhöhenqualität sind und sogar die akustisch genaue Bestimmung der Intonation in sich schließen.

Ein anderer Unterschied in der Wertung dissonanter Töne geht aus dem zeitlichen Verhältnis ihres Eintritts zu der Harmonie hervor, welche sie stören. Dissonanz entsteht

a) wenn bei bleibender Harmonie eine Stimme von einem Klangbestandteile zu einem melodischen Nachbartone (große

Digitized by Google

oder kleine Ober- oder Unterſekunde) desſelben fortſchreitet (durchgehende Diſſonanz);

b) wenn eine Stimme, während die übrigen zu einer neuen Harmonie fortſchreiten, zunächſt noch einen dieſer fremden Ton aus der vorhergehenden Harmonie feſthält und erſt nachträglich von dieſem zu dem melodiſch benachbarten Beſtandteile der neuen Harmonie fortſchreitet (vorbereitete Diſſonanz);

c) wenn der diſſonante Ton gleichzeitig mit der neuen Harmonie ergriffen wird (frei eintretende Diſſonanz).

d) Die Einführung der chromatiſchen Erhöhung oder Erniedrigung eines Akkordtons (Klangbeſtandteils) kann ſowohl in der Form von a (Durchgang) als in der von e (freier Eintritt) geſchehen (alterierte Akkorde).

Allen Diſſonanzen gemeinſam iſt der äſthetiſche Wert des Widerſpruchs gegenüber der Einheitsbedeutung des Klanges; ſelbſt die ſchwächſten Formen der Diſſonanzbildung (diatoniſche und chromatiſche Durchgänge) bedingen einen wenn auch noch ſo unbedeutenden Konflikt, eine Komplikation der Tonvorſtellungen durch die Koexiſtenz zur Einheit verſchmolzener mit ſich der Verſchmelzung widerſetzenden Elementen.

Aber Diſſonanz iſt nicht ein Begriff, der die Mehrſtimmigkeit als conditio sine qua non vorausſetzt, ſondern — zunächſt jedenfalls für das Ohr des heutigen Muſikhörenden aber ohne Zweifel auch für das Ohr des Hörers grauer Vorzeiten — alle die entwickelten Differenzierungen der Relativität der Tonhöhenqualität kommen auch in der einſtimmigen, unbegleiteten Melodie zur Geltung, d. h. auch da giebt es nicht nur Töne, die als Prim, Terz oder Quinte einer Harmonie gehört werden, ſondern auch Diſſonanzen und zwar ſowohl durchgehende (diatoniſche und chromatiſche) als vorbereitete und frei eintretende Diſſonanzen. Die Unterſcheidung dieſer Werte ohne den Zwang der Deutung gleichzeitig erklingender Töne geht hervor aus dem Bedürfnis des auffaſſenden Geiſtes, die Mannigfaltigkeit nicht nur des Miteinander ſondern auch die des Nacheinander

Digitized by Google

auf eine möglichst große Einheitlichkeit zurückzuführen, aus der uns von Natur gebotenen Oekonomie des Vorstellens, welche nirgends nur eine zeitliche Folge von Erscheinungen anzunehmen gestattet, die einander nichts angehen, sondern überall ein Werden, Wachsen, sich Verwandeln, Wechseln, eine Periodizität u. s. w. verfolgt. —

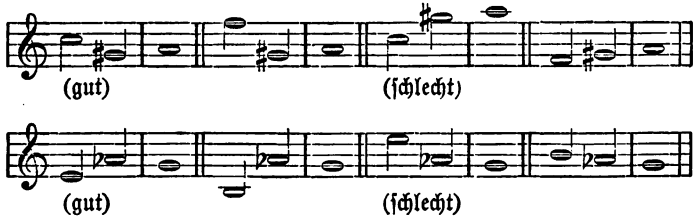
Hier ist vielleicht der rechte Ort, die ästhetische Motivierung der in der musikalischen Satzlehre eine so große Rolle spielenden Verbote gewisser Fortschreitungen zu berühren. Soweit dieselben nur schwer intonierbare Stimmschritte betreffen, bedürfen sie kaum einer Motivierung, welche wenigstens zum Teil ganz außerhalb des Gebietes der Aesthetik fallen muß. Wenn der sogenannte „strenge" Satz größere Stimmschritte (Sexte, Septime) meidet und nur die Oktave freigiebt, soweit dieselbe innerhalb des bequem verfügbaren Stimmumfangs liegt, so sind für eine solche Einschränkung lediglich rein technische Rücksichten bestimmend; diese Schritte sind aber selbst für Singstimmen zu keiner Zeit ganz gemieden worden und für Instrumente hat man nie daran gedacht, sie zu verbieten. Anders ist es mit dem Verbote sogenannter übermäßigen Intervalle als Stimmschritte. Die Tonfolge c—gis ist steigend ein übermäßiges, fallend (c'—gis) ein vermindertes Intervall; jenes wird für den strengen Satz verboten, dieses durchaus freigegeben. Nun ist aber doch gis von c aus als Terz der Terz in beiden Fällen gleich schwer der harmonischen Relation nach zu verstehen, in dieser also eine Erklärung nicht zu suchen. Auch das Steigen als vermehrte Anspannung und das Fallen als Abspannung geben die gesuchte Erklärung nicht, denn gis—c ist fallend ebenso verpönt und gis—c' steigend ebenso gutgeheißen. Auch die Größe des Schrittes entscheidet nicht; denn wenn auch c—gis (das schlechtere Intervall) der größere Schritt und gis—c (das bessere Intervall) der kleinere Schritt ist, so liegt z. B. das Verhältnis umgekehrt für c dis, das als übermäßige Sekunde (steigend oder fallend) schlecht, als vermindert Septime dagegen trotz der großen Entfernung gut ist. Offen-

Digitized by Google

bar macht sich hier eine ästhetische Forderung gebieterisch geltend, deren Ergebnisse die Praxis längst als normale erwiesen hat, ehe man daran dachte, sie zu begründen, und zwar ist diese Forderung zu formulieren als Verlangen, Sprünge der Melodiebewegung durch die Folge ausgefüllt zu sehen. Die typische Bedeutung der Skala als Ersatz für das Kontinuum der Tonlinie haben wir bereits charakterisiert, wenn auch noch ohne den näheren Nachweis ihrer harmonischen Struktur, in den wir weiterhin einzutreten haben; schon jetzt ist aber verständlich, daß weitere Stimmschritte innerhalb der Skala als ein Hinwegschreiten über die dazwischen liegenden Stufen verstanden werden können und darum ein nachfolgendes sozusagen erklärendes oder die Kluft ausfüllendes Bringen derselben erwarten lassen. Dazu kommt, daß solche weiter ausholende Schritte als stärkere Ausdrucksmittel wirken und daß leicht, wenn ihnen noch ein Schritt in derselben Richtung folgt, dieser zwar als weitere Verstärkung wirken kann, gewöhnlich aber das Unbehagen wecken wird, daß der erste Schritt nicht gleich weit genug ausgeholt hat. Also machen Sprünge mit folgendem Schritte in derselben Richtung leicht den Eindruck des Unzulänglichen. Eine Ausnahme bildet eigentlich nur die Bewegung im Akkord, die aber offenbar wieder einer anderen Beurteilung unterliegt; das Arpeggio setzt nämlich an die Stelle der stetigen Tonhöhenveränderung zwar ebenfalls eine abgestufte aber mit Beschränkung auf die Elemente einer Harmonie, ist eine Art ärmerer Skala, die innerhalb der Oktave gar nur zwei Stufen einschaltet. Wenn ein Ueberspringen einer Stufe dieser Harmonieskala nicht in dem Maße als Sprung erscheint, wie ein Sprung innerhalb der Skalenmelodik, so dürfte dafür die harmonische Einheit die Ursache sein; denn ein c—c′ wird wohl kaum durch ein nachträgliches g besser erklärt, und ebensowenig ein c—g durch ein nachfolgendes e. Doch sei das eine offene Frage. Fest steht jedenfalls, daß nach einem Sprunge der Melodie ein wendender Sekundschritt als spezifisch melodisch, als etwas Natürliches, ästhetisch Wohlgefälliges erscheint, daß

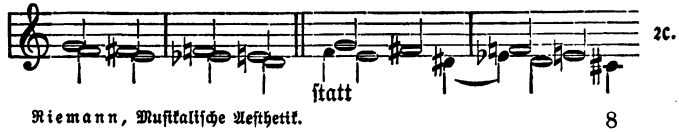
Digitized by Google

dagegen dem Fortschreiten in der Richtung des Sprunges etwas mehr oder minder Forciertes eigen ist. Nun ist aber bei fast sämtlichen übermäßigen Stimmschritten die Fortschreitung in der Richtung des Sprunges logisches Gebot, da die Grenztöne der übermäßigen Intervalle Leittöne sind und Halbtonfortschreitungen und zwar nach außen bedingen, während bei den verminderten ebenso zwingend diese Leittöne nach innen führen:



Auf den Nachweis der Notwendigkeit solcher Weiterführung können wir natürlich hier nicht eingehen; doch ist dieselbe nicht nur für das natürliche musikalische Gefühl, sondern auch für die praktische Harmonielehre etwas durchaus selbstverständliches.

Fast noch mehr Bedeutung als diesen Verboten legt aber die musikalische Satzlehre gewissen Einschränkungen der gleichzeitigen Bewegung zweier Stimmen bei. Daß man nicht zwei dissonante Intervalle gleicher Größe nacheinander bringen soll, ist darum wohl verständlich, weil zunächst logisches Gebot die Auflösung der Dissonanz ist, ehe eine neue Dissonanz eintritt. Eine Sekundfortschreitung zweier Stimmen in Sekundabstand ist abnorm, weil sie aus der einzelnen Sekunde nicht die nächstliegende Folgerung zieht. Auch hier müssen wir von dem Nachweise Abstand nehmen, wie es trotzdem geschehen kann, daß dergleichen Bildungen mit guter Wirkung eingeführt werden (wenn auch nicht zweistimmig):



Digitized by Google

Schwerer scheint zunächst die ästhetische Motivierung des Verbots der Folge zweier oder mehrerer reinen Oktaven oder Quinten (*verbotene Parallelen*), da doch die Konsonanz beider Intervalle nicht ähnliches Mißfallen erregen kann wie die Sekundfolge oder jede andere Folge gleicher Dissonanzen. Dennoch ist beinahe so alt wie die mehrstimmige Musik das Verbot paralleler Oktaven (bezw. Einklänge oder Doppeloktaven) und paralleler Quinten (Duodezimen); wenn auch vorübergehend im 9. bis 10. Jahrhundert von den Theoretikern eine ausschließlich in parallelen Quinten und Oktaven einherschreitende Art der Mehrstimmigkeit als möglich demonstriert worden ist (doch nur als eine Nebenform einer gesünderen wirklichen Mehrstimmigkeit; vergl. meine „Geschichte der Musiktheorie" 1898, S. 20 ff.), so besteht doch das strikte Verbot solcher Führungen zum mindesten seit 1300, d. h. seit den Anfängen des sogenannten Kontrapunkts. Das Singen in Oktaven ist wohl zu allen Zeiten ohne Bedenken, ja ohne überhaupt sich des Unterschieds der Tonhöhe bewußt zu werden, geübt worden, wo Männer und Frauen oder Kinder dieselbe Melodie sangen; auch die moderne Musik übt die Verdoppelung von Melodien in der Oktave oder in mehreren Oktaven jederzeit unbedenklich aus, während ein Mitgehen in Quinten (Duodezimen) nur in den verstärkenden Hilfsstimmen (Mixturen) der Orgel gutgeheißen wird. Dennoch gilt aber in einem streng polyphonen Satze die Oktavenparallele als noch gröberer Verstoß als die Quintenparallele. Wo ist nun aber die Motivierung eines solchen Verbots zu suchen, wenn die Parallelen an sich, wie man sieht, nicht von übler Wirkung sind?

Hauptmann definiert (Natur d. Harmonik u. d. Metrik, S. 70): „In der Quintfolge vermissen wir Einheit der Harmonie, in der Oktavenfolge Verschiedenheit der Melodie. Daher die Oktavenverdoppelung zwischen *Stimmen, die nicht auf Verschiedenheit Anspruch machen*, immer ganz zulässig sein wird, nie aber eine parallele Quinte, da eine unverbundene Harmonie setzen zu wollen, nicht in künstlerisch ver-

Digitized by Google

nünftiger Absicht liegen kann. Es kann in dieser Strenge allerdings nur von unmittelbarer Folge reiner Quinten in der Sekundfortschreitung (!) und wo die Töne Akkordbedeutung haben, die Rede sein ꝛc." Zunächst nehmen wir hier Notiz von Hauptmanns Hinweis, daß nur die Folge reiner Quinten und Oktaven verboten werden kann — das weite Gebiet der sogenannten verdeckten Quinten und Oktaven scheiden wir als gar nicht zu der Frage gehörig aus; da die Praxis der Meister die Spitzfindigkeiten der Theoretiker in letzterer Beziehung durchaus Lügen straft, so dürfen wir diese gänzlich ignorieren. Rätselhaft bleibt aber die Verschiedenheit der Behandlung paralleler Oktaven und paralleler Quinten; denn Hauptmanns Unterscheidung, die nur aus seinem gesamten Harmoniesystem heraus völlig verständlich wird, kann nicht als eine genügend motivierte gelten. Wieso bedeuten zwei einander folgende Quinten in höherem Grade einen Mangel an Einheit der Harmonie als zwei Terzen? Zwei einander benachbarte Stufen der Skala repräsentieren doch stets verschiedene Harmonien! Helmholtz, der wohl sieht, daß im Grunde das Quintenverbot aus derselben Wurzel kommt wie das Oktavenverbot (nämlich aus der allzugroßen Verschmelzung), drückt sich näher dahin aus (in ähnlichem Sinne wie Hauptmann), daß man wohl fortgesetzt in Oktaven aber nicht in Quinten begleiten könne, ohne die Tonart zu verlassen. Auch diese Motivierung ist nicht stichhaltig; denn damit könnte man doch nur die Quinten verbieten, welche die Tonart verleugnen (h—fis statt h—f in C-Dur). Auch kann hieraus in keiner Weise gefolgert werden, warum nicht Quartenfolgen und Terzenfolgen ebenso fehlerhaft scheinen. Jeder Versuch, aus der harmonischen Bedeutung der Intervalle heraus die üble Wirkung der Parallelen zu erklären, ist bisher gescheitert und wird wohl immer scheitern. Der Grund dafür ist wahrscheinlich der folgende.

Der mehrstimmige Tonsatz der Kunstmusik unterscheidet eine Anzahl selbständiger Stimmen, welche nicht nur akkordisch, sondern auch jede für sich melodisch unterscheidbar sein sollen.

Digitized by Google

Wo diese Unterscheidung ganz aufgegeben oder eingeschränkt wird (z. B. im vollgriffigen Klaviersatz oder im vollstimmigen Orchestersatz, wo eine kleine Zahl realer Stimmen durch nur verstärkende vermehrt wird), tritt das Verbot nicht nur der Oktaven sondern auch der Quinten außer Kraft. Die Parallelführung in Oktaven oder Quinten im streng polyphonen Stile, z. B. im vierstimmigen fugierten Vokalsatze, verbietet sich darum, weil die Verschmelzung der in diesen Verhältnissen stehenden Stimmen deren Unterscheidung allzusehr erschwert, und weil, wo inmitten eines sonst wohl unterscheidbaren Satzes plötzlich zwei solche Intervalle gleicher Verschmelzungsfähigkeit einander folgen, die Gefahr entsteht, die beiden Stimmen für eine zu halten. Diese Wirkung ist eine rein physische, die Oktaven- oder Quintenparallele hat mit dem musikalischen Sinne nur insofern etwas zu thun, als sie dessen Erkennen erschwert; die bis dahin wohl unterscheidbaren Stimmen werden in solchen Momenten der Parallelführung plötzlich durch die gleichbleibende große Verschmelzung so gut wie ununterscheidbar; das Phänomen der Obertöne, welches ja die Begleitung aller Töne mit Oktaven und Duodezimen bedeutet, tritt plötzlich mit unangenehm fühlbarer Deutlichkeit ins Bewußtsein, indem die obere Stimme in der unteren verschwindet und gleich den trotz ihrer Stärke ignorierten Obertönen nicht mehr gesondert gehört wird. Daß Oktaven zwischen realen Stimmen noch viel fehlerhafter erscheinen als Quinten, ist hiernach durchaus verständlich, weil die Oktavenverschmelzung eine weit vollkommenere ist als die Quintenverschmelzung; daß aber bereits Quartenparallelen nicht mehr als grobe Fehler gelten (wenn sie auch zweistimmig kaum unbeanstandet bleiben können), ist schon darum ganz natürlich, weil dieselben die beiden Töne der Quinte gegen einander versetzt zeigen, so daß der Oberton unter dem Grundtone steht, was die aufgezeigte Verschmelzung zur Unmöglichkeit macht. Bei den übrigen Intervallen der Harmonie (große und kleine Terz, große und kleine Sexte) ist aber die selbständige Hervorbringung gegenüber den

Digitized by Google

gewöhnlichen Klangfarben eine soviel stärkere, daß die Gefahr, sie für Obertöne zu halten, kaum entstehen kann. Daß aber parallele große Septdezimen (der Lage des 5. Partialtones zum Grundtone entsprechend) wirklich eine ähnliche, das Ohr physisch frappierende Wirkung haben wie Duodezimen-Parallelen, ist dennoch nicht zu bestreiten. Jedenfalls kann man als erwiesen ansehen, daß ebenso wie der besondere Reiz und ästhetische Lustwert der am vollkommensten verschmelzenden Intervalle in der Auseinanderhaltung trotz ihrer Verschmelzbarkeit besteht, so andererseits in der effektiven Verschmelzung trotz versuchten Auseinanderhaltens der Einzeltöne die üble Wirkung der Oktaven- und Quintenparallelen zwischen realen Stimmen zu suchen ist. Sie sind ein den auffassenden Geist in seiner ästhetischen Thätigkeit unangenehm irritierendes physisches Elementarereignis.

---

10. Tonalität.

Dem Bedürfnis, eine innere Einheit und Periodizität auch in der Tonbewegung zu finden, verdankt zunächst die Skala ihre Entstehung. Eine von Plutarch (de musica 23) citierte, nicht erhaltene Schrift des Aristoteles definiert bereits die Skala (ἁρμονία) dahin, daß dieselben aus ungleichen aber auf einander bezogenen Elementen bestehe (*συνεστάναι δ'αὐτῆς τὸ σῶμα ἐκ μερῶν ἀνομοίων συμφωνούντων μέντοι πρὸς ἄλληλα*). Aristoxenos, der von dem Eintreten der abgestuften Tonhöhenbewegung für die stetige eine außerordentlich klare Vorstellung hat (Harmonik 8—9, 12 u. m.), betont nachdrücklich (das. 18), daß die Melodie nicht beliebige Tonhöhen einander gegenüberstellen kann, sondern daß sie eine bestimmte, durchaus nicht zufällige Ordnung voraussetzt (*προσδεῖται συνθέσεώς τινος ποιᾶς καὶ οὐ τῆς τυχούσης*). Daß

Digitized by Google

die in der musikalischen Praxis der Griechen seinerzeit eine so große Rolle spielenden enharmonischen und chromatischen Tonfolgen (die sogenannten Pykna) für die Erkenntnis der natürlichen Grundlagen der Melodie nicht herangezogen werden dürfen, hebt er mehrmals ausdrücklich hervor (§ 38, 53); Aristoxenos erkennt deutlich die Zugehörigkeit dieser Art von Ausschmückungen der Melodie zur stetigen Tonhöhenveränderung (!). Paul Marquard, dem wir eine vortreffliche Textausgabe der harmonischen und rhythmischen Fragmente des Aristoxenos nebst kritischem Kommentar verdanken (1868), hat leider den Sinn der durch die ganze Harmonik eine Hauptrolle spielenden Gegenüberstellung der beiden Begriffe der stetigen und der abgestuften Tonhöhenveränderung (τὸ συνεχές und τὸ ἔξης) nicht verstanden, wie seine dem Text beigefügte Uebersetzung ausweist. Zwar erklärt es Aristoxenos selbst für schwer, eine erschöpfende Motivierung der Struktur der Skala zu geben (53: τὸν μὲν οὖν ἀκριβῆ λόγον τοῦ ἑξῆς οὔπω ῥᾴδιον ἀποδοῦναι) und verweist auf spätere Teile seines Werkes, die leider nicht erhalten sind. Doch geht aus seiner Gesamtdarstellung deutlich hervor, daß alle Elemente der Skala durch Konsonanzen bestimmt sein müssen (§ 54), und die wiederholte Bemerkung, daß trotz der Anwendung von Konsonanzen zur Bestimmung der einzelnen Töne doch Tonfolgen möglich werden, welche als unharmonisch verworfen werden, läßt erkennen, daß ihm das Prinzip einer höheren Einheit, das die Skalenbildung beherrschen muß, bereits aufgegangen ist.

Gemeiniglich giebt man Fr. J. Fétis für denjenigen aus, welcher der Musiktheorie und der musikalischen Aesthetik den Begriff der Tonalität beschert habe. Daß das ein Irrtum ist, daß wir Fétis höchstens den Namen Tonalität verdanken, habe ich in meiner Geschichte der Musiktheorie (S. 451) nachgewiesen. Zum mindesten gebührt Rameau das Verdienst, in seinem Traité de l'harmonie (1722) den Begriff der Tonika (Note tonique) als Einigungspunkt der harmonischen Beziehungen der Tonart (Centre harmonique) mit unzwei-

Digitized by Google

deutiger Bestimmtheit aufgestellt zu haben. Aber mag man die mittelalterlichen Kirchentöne und die arabischen, indischen und antiken griechischen Skalen bezüglich ihres harmonischen Sinnes deuten wie man will, das eine wird man nicht wegdisputieren können, daß ihre Aufstellung den Versuch der Zurückführung der mancherlei durch die musikalische Praxis gefundenen und zur Wertschätzung gelangten Formen der Melodiegestaltung auf eine Anzahl einfacher Typen bedeutet, deren Inbegriffenheit in der auch heute noch allgemein anerkannten diatonischen Grundskala mit wechselnd 2 und 3 durch einen Halbtonschritt von einander geschiedenen Ganztonschritten in hohem Grade für die Wahrscheinlichkeit spricht, daß der Melodien schaffende Tonsinn vor Jahrtausenden denselben Gesetzen zu folgen gezwungen war, wie heute. Wenn Helmholtz wiederholt das Prinzip der Klangverwandtschaft ein „frei gewähltes Stilprinzip" nennt (L. v. d. T., 4. Aufl., S. 386, 585 u. m.), so mißt er doch wohl den Erklärungsversuchen der Theoretiker mehr Bedeutung bei, als ihnen zukommt, wenn auch nicht geleugnet werden soll, daß das theoretische System eines Zeitalters auf den Kompositionsstil Einfluß gewinnen kann, ja muß. Als eine solche Stileigentümlichkeit wird man vor allem anerkennen müssen, daß dem Altertum wie auch der heutigen Musik von Naturvölkern nicht in dem Maße wie der modernen polyphonen Kunstmusik das Aufhören mit der Harmonie der Tonika Bedürfnis ist. Der formelle Schluß ist zwar der alten unbegleiteten Melodik keineswegs fremd, vielmehr spielt in der antiken dorischen und der mit ihr gleichbedeutenden mittelalterlichen phrygischen Skala der fallende Halbtonschritt zur Finalis eine ganz ähnliche Rolle wie heute bei uns der Schluß mit aufsteigendem Halbtonschritte; aber diese Art von vollkommener Schlußbildung ist nicht allgemeine Forderung für alle Skalen. Unbedingt müssen wir anerkennen, daß jenen alten Zeiten das Ausklingen einer Melodie mit einem Tone, der nicht das Centrum der Harmoniebeziehungen bildet, daher uns heutigen einer Frage oder unaufgelösten Dissonanz

Digitized by Google

ähnlich scheint, nicht nur als möglich galt, sondern ästhetisch ganz bestimmt gewertet wurde. Versuche ähnlicher Emanzipierung von der Schlußbildung am Ende sind auch von neueren Tonkünstlern (Schumann, Liszt, R. Strauß) gemacht worden, stehen aber als Kuriositäten vereinzelt in der Litteratur da. Das ist also so ein praktischer Beleg für die Bedeutung der „Stilprinzipien". Will man den Begriff der Tonalität dahin zuspitzen, daß die Beziehung auf ein harmonisches Centrum sich in dem Ausgehen von demselben und dem wieder Zurücklaufen auf dasselbe dokumentieren müsse, so hat freilich Helmholtz recht, wenn er im Altertum und Mittelalter das Gefühl für Tonalität als noch „unentwickelt" bezeichnet (L. v. d. T., S. 399). Aber was bedeuten diese Abweichungen gegenüber der wie ein Fels im Meere feststehenden diatonischen Skala?

Immer wieder drängt sich uns die Ueberzeugung auf, daß es eine immanente Gesetzmäßigkeit der Melodiebildung giebt, der gegenüber die verschiedenen Formulierungen der Skalenlehre im Altertum, Mittelalter und der Neuzeit (seit Zarlino) nur als Fortschritte der Erkenntnis gelten können; ob diese Erkenntnis nunmehr die volle Wahrheit aufgedeckt hat, können wir natürlich nicht entscheiden, wohl aber können wir konstatieren, daß die früheren Formulierungen den heutigen nicht widersprechen, oder daß die heutigen jene nicht annullieren, daß wir nur klarer sehen als vergangene Zeitalter.

Eine schwer zu beantwortende Frage ist nun aber die, ob die unzweifelhaft für das heutige Musikhören die Grundlage bildende Unterscheidung des Dur und Moll auch für das Musikhören im Altertum und Mittelalter dieselbe Bedeutung gehabt hat?

Fast scheint es, daß bei den Griechen und auch bei den Arabern die Auffassung im Mollsinne die dominierende Rolle gespielt hat; denn die Araber demonstrieren die Konsonanz der Intervalle ausschließlich an der Reihe der Untertöne, an der von Zarlino als Divisione aritmetica in die Theorie des

Digitized by Google

Abendlandes eingeführten Naturskala, welche einfachen Vielfachen einer zum Ausgang genommenen Einheit der Saitenlängen entspricht, und die Griechen gehen bei ihrer gesamten Konsonanzen- und Skalenlehre immer auf die dorische Skala

(a' g' f') e' d' c' h a g f e (d c H A)

zurück, als deren Grundpfeiler durchaus die Töne a und e einhellig hervorgehoben werden. Nirgends findet sich ein Beleg dafür, daß z. B. im Phrygischen und Lydischen

d' c' h a g f d bezw. c' h a g f e c d

wirklich das g bezw. f ähnliche Bedeutung gehabt hätte, wie das a (die Mese) im Dorischen, daß also wirklich Phrygisch und Lydisch als eine Art Dur im modernen Sinne verstanden worden wären. Vielmehr drängt die Darstellung der Theoretiker durchaus auf die Annahme hin, daß man die sämtlichen sogenannten Oktavengattungen nur als verschieden begrenzte Oktavausschnitte aus einer dorischen Skala betrachtete. Andererseits deutet freilich die bereits erwähnte Charakteristik des Phrygischen und Lydischen im Gegensatz zum Dorischen auf die Auffassung im Dursinne hin. Auch hier stehen wir offenbar wieder vor dem Gegensatze der frei schaffenden Tonphantasie und dem ihr entsprechenden natürlichen Musikhören zu der schematisierenden Theorie. Daß das theoretische System einer Zeit nicht notwendig als eine untrügliche Offenbarung der Gesetze gelten muß, welche die Kunstübung derselben beherrschten, ist gewiß. Leichteren Herzens werden wir uns deshalb über den Widerspruch hinwegsetzen, der bezüglich der Terzen zwischen Theorie und Praxis der Griechen zu konstatieren war.

Entschlagen wir uns alles historischen Raisonnements und prüfen vom Standpunkte unserer heutigen Erkenntnis des Wesens der Harmonie die altüberkommene diatonische Skala, so stellt sich heraus, daß die 7 Stufen derselben sich sowohl im Dursinne als im Mollsinne auf je drei nächstverwandte Harmonien zurückführen lassen,

Digitized by Google

entweder (Dur): oder (Moll):

f a c e g h d d f a c e g h

Nehmen wir für das Musikhören aller Zeiten und Völker die natürliche Disposition des Hörorgans als übereinstimmend gegeben an und setzen wir damit dieselben Bedingungen und Fähigkeiten für die Unterscheidung und Verbindung der Töne voraus, so ist die Konstanz dieser Skala durch Jahrtausende kein Rätsel mehr. Mag man die Auffassung der Tonfolgen im Dursinne oder im Mollsinne nehmen oder auch einen Wechsel beider als bereits für Urzeiten möglich zugeben, die Zahl der Harmonien, in deren Sinne gehört wird, ist eine überraschend kleine, nämlich drei oder mit Verquickung beider sechs; und diese Harmonien stehen zu einander in dem denkbar einfachsten Verhältnis: sowohl im Dursinne als im Mollsinne haben wir nur einen centralen Klang, dem sich je ein nächstverwandter höherer und tieferer gesellt. Immer unter Voraussetzung des Hörens der Einzeltöne im Sinne der Harmonien, welchen sie angehören, haben wir also innerhalb der Skala (im Dur- oder Mollsinne) nur zwei Harmonien, welche die der Tonika (die centrale) ablösen, eine höhere, die Dominante, und eine tiefere, die Subdominante (die Null ° kennzeichne hier die Mollakkorde):

S D °S °D

f a c e g h d bezw. d f a c e g h

T °T

Die centrale Lage des C-dur-Akkords zwischen dem F-dur- und G-dur-Akkorde, bezw. des A-moll-Akkords zwischen dem E-moll- und D-moll-Akkorde, macht es wohl erklärlich, warum das abgeklärte harmonische Bewußtsein der neueren Zeit unter vollständiger Preisgabe der antiken und mittelalterlichen Skalenlehre die Grundskala entweder als C-dur-Tonleiter oder als A-moll-Tonleiter deuten zu müssen geglaubt hat; denn die

Digitized by Google

Skala erweist sich in beiden Fällen als fortgesetzter Wechsel zwischen Tönen, welche der centralen Harmonie (der Tonika) angehören, und Bestandteilen einer ihrer Dominanten:

Damit genügt die Skala dem Bedürfnis unseres vorstellenden Geistes, in der Mannigfaltigkeit der Tongebungen innere Einheit zu finden, in vollkommenster Weise; die drei die Harmonie der Tonika repräsentierenden Töne bedeuten in der Melodiebewegung ein immer wieder Zurückkommen auf diese, und durch die Zwiegestalt der Beziehungen der eingeführten, ihr nicht angehörigen Töne, welche die beiden Dominanten repräsentieren, ist überhaupt erst ihre centrale Lage, ihre Bedeutung als Tonika bedingt. Daß darum das Hören der die Töne der Grundskala einhaltenden Melodik im Sinne von C-dur oder A-moll das nächstliegende sein muß, ist klar ersichtlich, und es kann mit Recht die Frage aufgeworfen werden, wie es kommen konnte, daß unter den Skalen des Mittelalters gerade die C-dur- und A-moll-Skala fehlen. Die Antwort hierauf haben wir bereits gegeben; daß sie nur in der Theorie, nicht aber in der Praxis fehlten, wird durch die neueren historischen Forschungen immer mehr erwiesen. Ob aber die Griechen die lydische Skala wirklich als c—f—c' (F-dur) hörten, wissen wir nicht; wenn ja, so bleibt immer noch der Hinweis auf das später aus der Theorie verschwundene „Jonische" als eine der ältesten Skalen (bei Heraklides Pontikus), wahrscheinlich entsprechend G—c—g.

Noch ist der Einwurf möglich, warum nur die Quintverwandtschaft und nicht auch die Terzverwandtschaft für die Verknüpfung der die Skala bildenden Harmonien in Frage kommt. Da wir eine besondere Bedeutsamkeit der zweitönigen konsonanten Intervalle ohne Beziehung auf den Ge-

Digitized by Google

samtbegriff der konsonanten Harmonie abgelehnt haben, so scheint allerdings der Gedanke nahe liegend, daß ebenso leichtverständlich, wie das Auftreten der Harmonie des Quinttones der Tonika auch die des Terztones derselben sein müßte und man könnte sogar fragen, ob nicht eine Verbindung der drei Klänge (gleichen Geschlechts): desjenigen der Prim, der Terz und der Quint ebenso unzweideutig den aus den drei Haupttönen gebildeten (den der Prim) als Hauptakkord, als Einigungspunkt der Tonbeziehungen hinstellen würde:

Dur:	Moll:
c . e . g (Hauptklang)	a . c . e (Hauptklang)
e . gis . h (Terzklang)	f . as . c (Unterterzklang)
g . h . d (Quintklang)	d . f . a (Unterquintklang).

Das Ergebnis würden die Skalen sein:

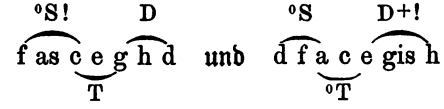
h . c . d . e . g . $\overset{*}{\text{gis}}$ und $\overset{*}{\text{as}}$. a . c . d . e . f

Tonika °Tonika

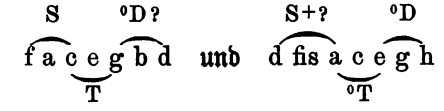
welche durch zwei kleine Terzen und einen chromatischen Schritt sich als schlechter gefügt und lückenhaft erweisen und statt 7 nur 6 verschiedene Töne zeigen. Daß g . gis ein chromatisches Intervall ist, geht freilich nur aus unserer überkommenen Grundskala hervor, mit deren Aufhebung diese Stufe aufhören würde, chromatisch zu sein. Dagegen ist aber das Fehlen eines eine andere Harmonie vertretenden Zwischentones zwischen Terz und Quinte (e . . g, c . . . a) ein wirklicher Mangel; die eine wesentliche Eigenschaft unserer Skala ausmachende Abwechselung zwischen harmonieeigenen und harmoniefremden Tönen erscheint an diesen Stellen unterbrochen. Ich gebe aber zu, daß diese Beweisführung künstlich und ungenügend ist. Wird man deshalb zugestehen müssen, daß auf dem Gebiete der Akkordverwandtschaft eine größere Einfachheit des Quintverhältnisses gegenüber dem Terzverhältnis zur Geltung kommt? Wenn ja, so würde ich darin noch immer keinen zwingenden Grund sehen, zwischen Tonbegriff und Klang-

Digitized by Google

begriff den Begriff des konsonanten Intervalls als selbständiges Mittelglied einzuschalten. Denn daß die Harmonie durch Prim und Quinte *anders* vertreten wird, als durch Prim und Terz, ist ja gewiß unbestreitbar, und daß die Verschiedenheit dieser Qualität in ursächlichem Zusammenhange steht mit der größeren Einfachheit des Verhältnisses 1 : 3 gegenüber 1 : 5 kann ebenfalls kaum bestritten werden. Daß daher, wenn es sich um die Wahl zwischen Quintverwandtschaft und Terzverwandtschaft handelt, die Quintverwandtschaft den Vortritt hat, liegt wohl in der natürlichen Ordnung begründet. Daß aber der Kombination des Terzklanges und Quintklanges mit dem Hauptklange zur Einheit der Tonart die Kombination des Ober- und des Unterquintklanges mit dem Hauptklange vorgezogen wird, hat wohl einen außerhalb der Verschiedenwertung der Quinte und Terz liegenden Grund und bedeutet eben die Bevorzugung einer *centralen* Stellung des Hauptklangs als Mittelpunkt einer nach *zwei Seiten* sich erstreckenden Entwickelung vor einer Hinstellung als Ausgangspunkt einer zweigliederigen Entwickelung nach derselben Seite. In ihr kommt gewissermaßen die Doppelnatur der Harmonie als Dur- und Mollverwandtschaft in einer das andere Klanggeschlecht nur andeutenden Form zur Geltung. Daß wirklich etwas dergleichen mitspricht, scheint auch daraus hervorzugehen, daß die Subdominante in Dur und die Dominante in Moll wirklich das andere Tongeschlecht annehmen können:



während die gegenteilige Kombination ausgeschlossen ist, da sie an die Stelle des gleichgeschlechtigen Klangs der Quinte ein fremdes Element einschieben würde:



Digitized by Google

(die beiden Primen würden um 2 Quinten von einander abstehen $c^+—^0d$; $d^+—^0e$). Die Skala kennt aber auch jene Mischung von Dur- und Mollakkorden zunächst nicht, und erst die Musik der letzten Jahrhunderte ist zu ihr fortgeschritten, indem sie der Skala eine variable Gestalt gab (fis gis a in A-moll, b as g in C-dur), für deren Motivierung es noch eines weiteren Ausholens bedarf.

Wenn es wahr ist, daß die Einheit in der Mannigfaltigkeit der Skalenmelodik im konkreten Falle in deren Beziehung auf einen Hauptklang (Dur- oder Mollakkord) besteht, so ist auch weiter zuzugestehen, daß den Bestandteilen anderer Harmonien dabei eine mehr sekundäre Bedeutung zukommt, derart, daß dieselben nur sozusagen als Nebentöne, als Mittel, den folgenden Elementen der Hauptharmonie erneute Wirkung zu geben, erscheinen. In der That unterscheidet der Musiker Haupttöne und Neben- oder Durchgangstöne, welch letztere nicht mit gleicher Bestimmtheit als Vertreter einer anderen Harmonie, sondern mehr als dissonante Bildungen innerhalb der Hauptharmonie aufgefaßt werden, wie wir bereits bei der Begriffsbestimmung der Dissonanz erkannten. Die Wahl dieser Zwischentöne ist bedingt durch ihre Leichtverständlichkeit gegenüber den beiden Tönen, zwischen welche sie treten. Wird nun z. B. in A-moll die Durdominante eingeführt, also gis statt g, so stellt sich im Uebergange von e zu gis die Unbrauchbarkeit des der ^0S angehörigen f heraus, das wohl gegen e leichtverständlich ist, aber nicht gegen gis und es wird analog dem in E-dur selbstverständlichen Zwischentone zwischen e und gis ein fis eingeschaltet, das aber nicht als Terz einer Dursubdominante, sondern als künstlich veränderte Terz der Molldominante, als „alterierter" Ton verstanden wird, und dessen harmonische Relation die der Quinte von h ist:

$$\overset{\frown}{d\ f\ a\ c\ e\ gis\ h} \rightarrow fis!$$

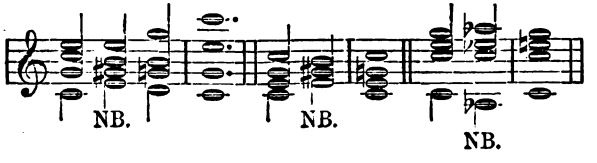
Digitized by Google

Ebenso künstlich ist die Ueberbrückung des Weges von c abwärts zur Terz der °Subdominante as:

!b←f as c e g h d

Sogut für den F-moll-Akkord b selbstverständlicher Durchgangston zwischen c und as ist, wenn der Akkord Tonika ist, muß er auch eingeführt werden, wenn derselbe als Dominante erscheint, ohne daß darum ernstlich ein B-moll-Akkord in die Harmonie von C-dur käme. Die Vermittlerrolle spielt hier der Ton f, dessen Unterquinte b ist. Die heute so beliebte Verfechtung einer besonderen harmonischen Molltonleiter, welcher die unmelodische übermäßige Sekunde als regulärer Schritt vindiziert wird, beruht auf einem völligen Verkennen des Sinnes der Skalentypen: sie setzt an die Stelle einer Brücke einen offenen Graben, an die Stelle eines Schrittes einen Sprung, gegen den an und für sich nichts einzuwenden ist, der aber nicht in die Skala gehört. Gottfried Weber und A. B. Marx haben die Skalentheorie durch diese vermeintliche Entdeckung nur verdunkelt. Diese beiden künstlichen Töne (fis in A-moll und b in C-dur) sind zunächst durchaus nur Durchgangstöne, können aber wie alle Dissonanzen (vgl. S. 110) auch unter rhythmischen Bedingungen eingeführt werden, welche sie zu Bestandteilen von Scheinharmonien machen, in denen sie als alterierte Töne gehört werden (fis als erhöhte Terz des D-moll-Akkords, b als erniedrigte Terz des G-dur-Akkords).

Daß es aber neben der Quintverwandtschaft der Harmonien, welcher die diatonische Skala ihre Entstehung verdankt, doch eine wohlverständliche Terzverwandtschaft der Harmonien giebt, sei nicht übergangen; wo es nur auf Harmoniewirkung abgesehen ist, sind Verbindungen wie diese nicht nur möglich, sondern sehr wirksam:



Digitized by Google

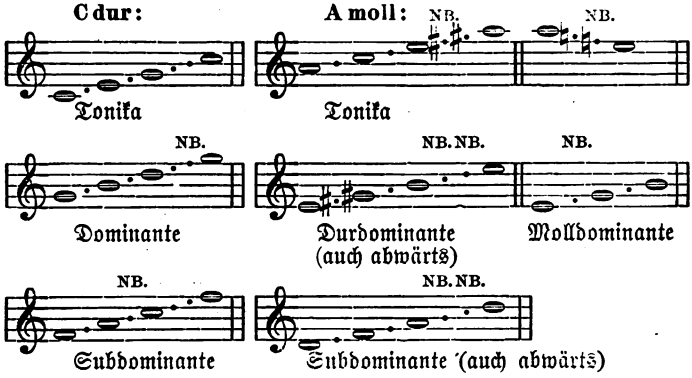
Doch erscheint in der einzelnen Stimme die Rückbildung des chromatischen Schrittes (g-gis-g, e-es-e) als nicht vollkommen logisch, da die chromatische Erhöhung eines Tones dessen Leitton-Fortschreitung nach oben und die chromatische Erniedrigung diejenige nach unten erwarten läßt.

Noch weiter in das Detail der Melodik einzugehen, verbietet die Begrenzung unserer Aufgabe; die Notwendigkeit, uns soweit darauf einzulassen, war aber durch das Problem der Skalenbildung gegeben. Ist auch dessen Lösung hiermit nur skizziert, so ist es doch möglich, von hier aus anzudeuten, zu welchen weiteren Konsequenzen das Prinzip der Tonalität führt.

Zwar erschien als einfachste Möglichkeit der Auffassung der Skalenmelodik das fortgesetzte Hören im Sinne der Hauptharmonie (Tonika); doch wies ich schon darauf hin, daß unter Mitwirkung rhythmischer Verhältnisse die Harmoniebedeutung der den Dominanten angehörenden Töne der Skala in stärkerem Maße zur Geltung kommen kann. Darum tritt aber keineswegs die Bedeutung der Tonika außer Kraft, vielmehr repräsentieren die Dominanten durch ihr *Verhältnis zur Tonika* eigenartige Werte, und an die Stelle der Tonbewegung tritt die *Harmoniebewegung*, die Fortschreitung von einem Akkorde zu einem andern, mit der bestimmten Annahme der folgenden Rückkehr zur Tonika; damit wird der Bethätigung des Tonalitätsgefühles bereits eine erheblich schwerere Aufgabe gestellt. Es ist klar, daß die Fortbewegung zu einer von der Tonika aus zu beurteilenden, in ihrem Sinne zu hörenden Dominante im Parallele steht zu der Einschaltung harmoniefremder Durchgangstöne, d. h. daß Harmoniewechsel eine Art Steigerung des Dissonanzbegriffes sind. Aus dem Umstande, daß die Dominanten nicht selbst harmonische Centra, sondern bezogene Akkorde sind, ergiebt sich nun aber für dieselben eine *abweichende Form der Skalenbildung*, d. h. das tonleitermäßige Durchlaufen einer Dominantharmonie bedingt einzelne Abweichungen gegenüber der Ausfüllung einer tonischen Harmonie durch Zwischentöne; zunächst kann man kurzweg

Digitized by Google

sagen: die Dominanten werden durchaus mit den Tönen der Skala der Tonart figuriert, welcher sie angehören:



Die hier durch NB gekennzeichneten Intervalle sind durchaus charakteristisch für die Stellung der Harmonie in der Tonart (in Dur die kleine Septime der Dominante und die übermäßige Quarte der Subdominante, in Moll die kleine Sexte und kleine Septime der Dominante u. s. w.), und zwar in dem Maße, daß durch eine solche Wahl der Durchgangstöne mit Bestimmtheit diese Stellung ausgedrückt und wo dieselbe der bis dahin herrschenden Tonart widerspricht, durch sie der Eintritt einer neuen Tonart, d. h. eine *Umdeutung der Funktionen der Harmonie*, eine *Modulation* bewirkt wird. Eine ähnliche Wirkung eignet dem *gleichzeitigen* Auftreten gewisser dissonanten Töne mit den Dominantharmonien nämlich der

Subdominante mit großer Sexte in Dur,
Dominante mit kleiner Septime in Dur (und Moll),
°Subdominante mit großer Sexte (kleiner Unterseptime) in Moll (und Dur),
°Dominante mit kleiner Septime (großer Untersexte) in Moll.

Diese sogenannten *charakteristischen Dissonanzen* regen ohne weiteres ebenfalls sofort eine Umdeutung der Funk-

Digitized by Google

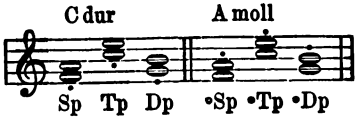
tionen (Modulation) an, wo sie im Widerspruch zur herrschenden Tonart auftreten.

Die Modulation, der Uebergang in eine andere Tonart, die Umdeutung eines anderen Akkords zur Tonika ist abermals eine neue und zwar die letzte Erweiterung des Begriffs der Tonbewegung, welche wir also in drei Stufen statuieren mußten:

1. Einschaltung von Durchgangstönen zwischen Tönen der Tonika (melodische Figuration),
2. Fortbewegung von der tonischen Harmonie zu einer Dominante — oder einem anderen auf die Tonika bezogenen Akkorde — (Harmoniefortschreitung),
3. Uebergang in eine andere Tonart (Modulation).

Auch die Modulation bedeutet nicht ein Aufgeben der Tonalität, sondern nur die stärkste Erweiterung von deren Begriff; hatten wir bei 1. Haupttöne und Nebentöne zu unterscheiden, bei 2. Hauptharmonie (Tonika) und Nebenharmonien (Dominanten), so hier bei 3. Haupttonart und Nebentonarten.

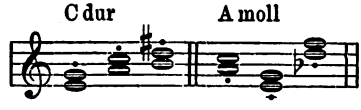
Die Harmoniebewegung innerhalb der Tonart ist aber nicht auf die Einführung der beiden Dominanten beschränkt; sehen wir von den Terzklängen zunächst ab, so sind wenigstens in der mehrstimmigen Musik einige nur aus der Skala der Tonart angehörigen Tönen gebildete Mehrklänge möglich, welche in Dur scheinbar Mollakkorde und in Moll Durakkorde einführen, die aber nicht voll und ganz im Sinne des anderen Klanggeschlechts, sondern vielmehr als scheinkonsonante Nebenformen der Hauptharmonien gehört werden:



über welche nur allgemein bemerkt sei, daß denselben eine Art Stellvertretung der Hauptharmonien zufällt, deren Parallelklänge sie sind (p). Die Parallelklänge entstehen durch Ein-

Digitized by Google

treten der großen Sexte statt der Quinte in die Harmonie. Eine andere nicht minder wichtige Stellvertretung der drei Hauptharmonien der Tonart durch Scheinharmonien ist die durch Eintreten des Leittons zur Prim statt der Prim entstehende (Leittonwechselklänge):



Aus der Stellvertretung dieser und jener Bildungen für die Hauptharmonien ergiebt sich eine für den Tonsatz wichtige Mehrdeutigkeit der Nebenharmonien, da es durchaus möglich ist, sie als unvollständige dissonante Formen der Hauptharmonien zu behandeln und z. B. den Ton zu verdoppeln (sogar parallel), der in der Hauptharmonie Grundton bezw. Prim ist, in der Scheinharmonie aber sich als Terz vorstellt. Doch können dieselben je nach der Stellung im Takt und der Art ihrer Behandlung im mehrstimmigen Satze auch deutlicher als wirkliche Harmonien hingestellt und begründet werden; auch dann werden sie aber durchaus im Sinne der Tonika bezw. einer der Dominanten gehört. In erhöhtem Maße kommt aber die Verwandtschaft, die Faßbarkeit von der Haupttonart aus zur Geltung, wenn die Bedeutung der Tonika auf eine dieser Harmonien übergeht; doch ist auch dann das Tonalitätsbewußtsein stark genug, solche Tonarten als bloße Digressionen von der Haupttonart aus zu begreifen und mit Bestimmtheit die Rückkehr zur Haupttonart zu erwarten. Zwischen der schlichten Harmoniebewegung innerhalb der Tonart und der wirklichen Modulation stehen endlich leichte Umschreibungen der leitereigenen Harmonien durch ihre Dominanten, welche so eingeführt werden können, daß der umschriebenen Harmonie durchaus ihre Bedeutung in der Tonart bleibt (Zwischenkadenzen).

Ueberblicken wir die Gesamtheit der hier ganz oberflächlich skizzierten harmonischen Beziehungen der Töne, so erkennen

Digitized by Google

wir staunend die Erschließung einer ganzen Welt, in der sich zu ergehen und zu entfalten wohl dem Tonkünstler eine lohnende Bethätigung seiner Geisteskräfte erscheinen kann, über die er die objektive Welt der Erscheinungen ganz aus dem Auge verliert. An Stelle der eindimensionalen Tonlinie haben wir nun ein weites, reichgegliedertes Tongebiet vor uns, in welchem sich die mannichfachen Verschlingungen und Verkettungen der Stimmen mit dem Scheine eines Geschehens, einer nach allen Seiten freien Bewegung im Raume vollziehen. Wie unendlich reicher erscheint gegenüber dem abstrakten Einzeltone bestimmter Höhe der weite und so bedeutsame Begriff der Dur- oder Mollharmonie und gar der einem Schauplatz die Seele bewegender Ereignisse vergleichbare der Tonart und der Modulation! Und doch ist unsere Betrachtung bisher nur eine einseitige, fast ganz auf die Tonhöhe und ihre Abwandlungen beschränkte; die nicht minder bedeutsamen Ergebnisse der rhythmischen Ordnung der Töne haben wir noch nicht einmal gestreift. Doch wird uns schon jetzt verständlich, warum ein sich Verirren des Musikers auf rein formales Gebiet möglich ist, ein völliges Vergessen auch des eigentlich treibenden Elements, des primum agens aller wahren Kunst: daß sie spontaner Ausdruck natürlichen Empfindens sei. Die Freude am Bilden, Formen kann in der That den Künstler derart gefangen nehmen, daß er darüber das eigentliche Schaffen aus dem Auge verliert, wie der Redekünstler nicht nur seine Zuhörer, sondern auch sich selbst durch den Kunstbau seines Stils und den Wohllaut seiner Sprache über den Mangel eines eigentlichen Inhalts hinwegzutäuschen vermag. Wir ahnen hier wenigstens den gähnenden Abgrund zwischen Werken des Genies, dem Mitteilung, Aussprache eines gewaltig seine Seele bewegenden Empfindens Bedürfnis und die schöne Form nur ein Gewand ist, in das er den reichen Inhalt kleidet, und den Erzeugnissen einer Afterkunst, welche nur in virtuoser Beherrschung der Technik besteht und einen weiteren Inhalt als diesen formalen nicht hat. Denn das sehen wir wohl: eine

Digitized by Google

Art von Inhalt ist ja einem nach den die technische Gestaltung der Tonkunst beherrschenden Gesetzen wohlgeordneten Tonwerke nicht abzusprechen; aber dieser Inhalt vermag nicht die Tiefe unserer Seele zu bewegen, weil er nicht einer tiefen Erschütterung der Seele entsprang, weil ihm die innere Wahrheit und Notwendigkeit mangelt. Ein solches Spiel mit Ausdrucksformen des Seelenlebens kann zwar den Schein der Wahrheit in hohem Grade besitzen, und darauf beruht wohl der vorübergehende „Anklang", den formvollendete, die Technik ihrer Zeit in vollem Maße zur Geltung bringende Kunstwerke zu finden vermögen, aber nur um nach kurzer Zeit als hohle Schale erkannt und zum wertlosen Abfall geworfen zu werden — Erscheinungen, wie sie jede Epoche hoher Kunstblüte in Menge hervorbringt, von denen aber schon die nächste Generation nichts mehr weiß.

---

11. Rhythmus.

Als zweiter Form gebender Faktor der Musik ist der Rhythmus zu betrachten. Harmonie und Rhythmus haben, wie bemerkt, das Gemeinsame, die Tonbewegung meßbar zu machen, d. h. durch beide kommt in das Elementare der musikalischen Ausdrucksmittel Form, die sie kunstmäßig gestaltet. Wie aber die Stilisierung der stetigen Tonhöhenveränderung zur abgestuften sich keineswegs als von der Willkür abhängig, sondern bis ins kleinste Detail von der Natur unserer körperlichen Organisation vorher bestimmt erwies, so ist für die rhythmische Gestaltung der Tonbewegungen, d. h. für ihre Gliederung in leicht verfolgbare Zeitteile, für die Aufstellung eines fortlaufenden zeitlichen Grundmaßes der Bewegung, gegen welches sich allerlei Abweichungen mit dem Werte besonderer Wirkungen abheben, ebenfalls eine natürliche Gesetzmäßigkeit, eine Vorausbestimmung durch unsere organische Natur anzunehmen. Andern-

Digitized by Google

falls wäre schlechterdings unerfindlich, warum das Rhythmische der Musik mit der gleichen Unfehlbarkeit wie das Harmonische auf alle Menschen gleichmäßig wirkt, und warum dieselben Grundtypen rhythmischen Gestaltens sich bei allen Völkern wiederfinden.

Die mutmaßliche Wurzel des Begriffs der mittleren Zeiteinheit, mit der wir nicht nur in der Musik, sondern überhaupt und überall zeitlichen Verlauf messen, konnten wir bereits aufzeigen. Die Thatsache, daß uns alle sichtbaren, hörbaren oder mit dem Tastsinne wahrnehmbaren Folgeerscheinungen mehr oder minder schnell oder langsam erscheinen, sobald sie sich von einer etwa $^3/_4$ Sekunde entsprechenden Mitte entfernen, weist auf den Herzschlag bezw. Puls mit zwingender Macht hin. Folgen, welche diese mittleren Normaleinheiten einhalten, haben nun aber gerade darum keineswegs etwa einen besonderen Kunstwert, sondern erscheinen vielmehr nur als indifferent, als weder positiv noch negativ unser Empfinden bestimmend. Es ist deshalb sehr fraglich, ob der gleichmäßigen Zeitteilung als solcher überhaupt ein ästhetischer Kunstwert beizumessen ist, während für alle Zeitteilungen, welche nach einem erheblich von dem Grundmaße abweichenden Werte geschehen, ein starker Eindruck unbestreitbar ist, der in der Musik als Verschiedenheit des Tempo eine wichtige Rolle spielt. Sehen wir jedoch zunächst von diesen Abweichungen vom Grundmaß ab, und fragen vielmehr, welche Rolle der sich streng an dasselbe anschließenden Zeitteilung bei der ästhetischen Analyse musikalischer Kunstwerke zufallen kann, so muß die Antwort dahin lauten, daß die Durchführung und Kenntlichmachung einer solchen Zeitteilung Anlaß giebt zur Vergleichung der durch sie begrenzten Inhalte, daß dem Geschehen innerhalb der damit markierten Zeitteile eine gewisse Periodizität zunächst äußerlich aufgeprägt wird, welche zum Aufsuchen einer wirklichen Periodizität in den gegliederten Tonbewegungen selbst anregt. Ganz zwecklos ist deshalb der Versuch, an interesselosen Markierungen der Zeitteilung, wie z. B. durch Trommelschläge, das

Digitized by Google

Wesen des Rhythmus ergründen zu wollen. So gewiß solche tonlose oder doch tonlich wertlose Rhythmisierung z. B. für den Tanz (auch als Händeklatschen) wirklich Bedeutung erlangen kann, so haftet doch ihr ästhetischer Wert ganz gewiß nur an der Hinlenkung der Aufmerksamkeit auf die Periodizität der Bewegungen der Tanzenden, welche durch solche Markierung bedingt und zugleich dem Verständnis nahe gebracht wird. In diesem Sinne ist also der Rhythmus nicht nur ein die Einheitlichkeit in die Mannigfaltigkeit von Erscheinungen bringendes Element, sondern zugleich eines, das diese Einheitlichkeit *erkennbar* macht — eine positive Leistung, eine Unterstützung der die Befriedigung ihres Verlangens nach solcher Einheitlichkeit fordernden Geistesthätigkeit, die wohl auf einen Kunstwert Anspruch erheben darf.

Wäre der Rhythmus unweigerlich an ein unvariables Grundmaß gebunden, derart, daß er nur durch den Anschluß an dieses ein hörbares oder sichtbares Geschehen zu gliedern vermöchte, so wäre sein Wesen schnell umschrieben und seine Bedeutung bald erschöpft. Es ist aber ganz unzweifelhaft, daß vielmehr er erst durch seine Uebereinstimmung mit dem periodischen Verlaufe desjenigen, auf dessen Betrachtung er hinweist, seine Bedeutung erlangt, wie z. B. aus den verwirrenden und Unlust erweckenden Widersprüchen eines irgendwie markierten Rhythmus und einem sich an denselben nicht kehrenden Tanze, der eine andere Periodizität ausprägt, hervorgeht. Aber auch selbst die strenge Uebereinstimmung der Dauer der Perioden genügt noch nicht zur vollen Geltendmachung des positiven Wertes einer Rhythmusmarkierung, sondern es ist weiter vorauszusetzen, daß die durch Schlag oder Tongebung markierten Zeitmomente sich decken mit *Hauptmomenten des Geschehens* innerhalb solcher Abstände, z. B. beim pantomimischen Tanz mit den Momenten der Ausführung einer hervorstechenden Bewegung. Diese Abhängigkeit der Periode des Rhythmus von dem durch sie gegliederten Geschehen macht es auch erklärlich, daß die Zeiteinheit des Rhythmus eine

Digitized by Google

merklich von der normalen indifferenten Mitte abweichende werden kann. Das verschiedene Ethos eines gravitätischen, gemessenen, und eines leicht bewegten oder wild erregten Tanzes beruht durchaus auf solchen Abweichungen des Grundmaßes von der indifferenten Mitte.

Das natürliche Einheitsmaß des Zeitverlaufs führt also einerseits zum Erkennen der dasselbe annähernd einhaltenden Periodizität des musikalischen Geschehens und bestimmt zugleich durch die Seite der Abweichung und ihre Stärke den Charakter des Tempo; oder wenn wir uns nicht auf den Standpunkt des Hörers, sondern denjenigen des Komponisten stellen: der Affekt bestimmt die Abweichung des Grundmaßes von der schlichten Mitte und setzt eventuell an die Stelle des ruhigen Mittelmaßes ein erregteres oder gehemmteres Grundmaß, dessen Auffassung in dem Hörer sofort eine ähnliche Stimmung erzeugt, nämlich ihn erregt oder hemmt, den Herzschlag (figürlich oder gar physisch thatsächlich) beschleunigt oder stocken macht. Auch hier stehen wir wieder vor einem Ausdrucksmittel, dem wir, obgleich es zu den Ordnung und Maß in die Tonbewegung bringenden gehört, doch die Bedeutung eines elementaren Faktors nicht absprechen können. Deutlich erkennen wir seine Verwandtschaft mit der früher (S. 75) erörterten Geschwindigkeit der geschehenden Veränderung der Tonhöhe und Dynamik, müssen aber genauer den ästhetischen Wert eines Grundmaßes nach seiner Abweichung vom Mittelmaß demjenigen der Qualitätsempfindung der einzelnen Tonhöhen parallel stellen. Wie der einzelne Ton durch seine absolute Höhe im Gesamtgebiete des der Tonbewegung zur Verfügung stehenden Tonraumes oder auch durch seine relative Höhe innerhalb des einem bestimmten Organe verfügbaren Gebietes in charakteristischer Weise wirkt, sozusagen potenziell die Bewegungsmöglichkeiten nach beiden Seiten empfinden läßt oder als eine Art Ergebnis einer Wegbewegung von einer mehr oder minder deutlich fühlbaren centralen Lage verständlich ist — man denke nur an die sehr fühlbar starke Spannung

Digitized by Google

und Gepreßtheit hoher Gesangstöne und die gegensätzlichen Wirkungen der künstliche Verbreiterung und wesentlich vermehrten Windbedarf heischenden Erschlaffung der Stimmbänder, welche tiefe Töne bedingen —: so, nur in noch viel exakterer Weise, wird das Grundmaß der Bewegung, das Tempo, durch sein Verhältnis zu der natürlich schlichten, dem normalen Puls entsprechenden Maßeinheit, zu einer ästhetischen Qualität, die wir rhythmische Qualität nennen wollen.

Um nun aber weiter die mannigfaltigen Verästelungen und Verwickelungen des rhythmischen Empfindens zu begreifen, stellen wir uns zunächst vor, daß eine Melodie sich fortgesetzt in Tönen von der Dauer einer Zeiteinheit im Sinne des erörterten Grundmaßes (gleichviel ob des schlichten oder eines erregten oder gehemmten) bewegt. In solchem Falle wird der Inhalt der einzelnen Zeiten auf diese Einzeltongebungen beschränkt und die nach Form, d. h. Einheit in der Mannigfaltigkeit suchende Phantasie, zunächst nur auf die harmonischen Beziehungen der Töne angewiesen sein, so z. B. bei dem einstimmig gesungenen, in gleichen, ziemlich langsamen Zeiten einhergehenden protestantischen Chorale. Allein auch hier ist bereits deutlich zu erkennen, daß das rhythmische Empfinden bei der Konstatierung der Gleichheit der Zeitteile nicht Halt macht, sondern von der Unterscheidung der Einzelzeiten zur Zusammenfassung mehrerer derselben zu höheren Einheiten fortschreitet. Diese Zusammenfassung, welche zu den musikalischen Bildungen des Taktes und der Gruppierung von Takten zu Perioden führt, ist offenbar ebenso ein logisches Gebot wie die Aufsuchung der harmonischen Beziehungen der Töne; ohne solche Beziehung des Folgenden auf das Vorausgegangene würde eben nicht eine Entwicklung, ein Geschehen, sondern nur eine fortgesetzte Konstatierung von Einzelempfindungen das Ergebnis sein. Schon Aristoxenos stellte den Hauptsatz auf (Harmonik § 39): „*ἐκ δύο γὰρ τούτων ἡ τῆς μουσικῆς ξύνεσίς ἐστιν, αἰσθήσεώς τε καὶ μνήμης. αἰσθάνεσθαι μὲν γὰρ δεῖ τὸ γιγνόμενον, μνημονεύειν δὲ τὸ γεγονός. καὶ ἄλλον δὲ τρόπον*

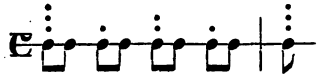
Digitized by Google

οὐκ ἔστι τοῖς ἐν τῇ μουσικῇ παρακολουθεῖν“ d. h.: „Auf zweierlei beruht das Verständnis der Musik: auf der Wahrnehmung und der Erinnerung. Wahrnehmen muß man das Werdende, in der Erinnerung festhalten das Gewordene. Anders ist es unmöglich, einer musikalischen Entwickelung zu folgen.“ Bezüglich der harmonischen Beziehungen der Töne konnten wir die Wahrheit und Bedeutung dieses Satzes bereits aufweisen, da nur aus dem fortgesetzten Vergleichen des neu Hinzukommenden mit dem in der Erinnerung Festgehaltenen sich der Begriff der Zugehörigkeit (Konsonanz) oder Nichtzugehörigkeit (Dissonanz) zur Harmonie, sowie weiter die Begriffe der Tonart, Harmoniebewegung und Modulation, kurz die gesamten Erscheinungen der Tonalität ergeben konnten. Eine ähnliche synthetische Thätigkeit der Phantasie wird nun auf rhythmischem Gebiete nachzuweisen sein.

Mit viel zu großer apodiktischen Gewißheit stellt noch Wundt (Phys. Psych. II. 83) periodischen Wechsel zwischen verschiedenen Stufen der Dynamik als Wesen der rhythmischen Gliederung hin: „Ein und derselbe Klang kann stärker oder schwächer angegeben werden. Folgen solche Hebungen und Senkungen regelmäßig auf einander, so werden dadurch die Klänge rhythmisch gegliedert. Verbindet sich damit auch noch eine gewisse Regelmäßigkeit in dem qualitativen Klangwechsel, so entsteht die Melodie.“ Zweierlei Einwürfe sind geeignet, diese übrigens allgemein verbreitete Ansicht zu entkräften. Erstens ist ein Markieren von Zeiteinheiten durch Trommelschläge oder Händeklatschen als taktgebende Regelung eines Tanzes durchaus rhythmisch, auch wenn es nicht durch Stark und Schwach die Zeiten in Haupt- und Nebenzeiten unterscheidet; zweitens wird niemand der Orgelmusik Rhythmus absprechen, obgleich ihr die Möglichkeit dynamischer Accentuation abgeht. Wir werden darum die Dynamik, so wichtig dieselbe im allgemeinen zur Klarstellung rhythmischer Verhältnisse ist, für die grundlegende Begriffsbestimmung der Rhythmik aus dem Spiele lassen müssen.

Digitized by Google

Die erste und Hauptfrage, die sich uns nun aufdrängt, ist die Motivierung der Gruppenbildung von rhythmischen Einheiten. Sowohl Moritz Hauptmann als auch noch Wundt kommen über die Annahme einer Kette nicht hinaus, in welcher jedes Glied Nachbildung der vorausgehenden und Vorbild für das folgende ist. Da Wundt von der Unterscheidung von Schwer und Leicht als Stark und Schwach ausgeht, so nimmt er (a. a. O. S. 89) an, daß, sobald dieser Wechsel einmal begonnen hat, jede Senkung eine folgende Hebung erwarten läßt und umgekehrt. Zwar erweitert er in der Folge in der bekannten Weise den damit gewonnenen Einheitsbegriff des Taktes oder metrischen Fußes, indem er die Möglichkeit von Unterabteilungen annimmt und für die eigentlichen Hauptzeiten höhere Stärkegrade festhält. So geht er bis zu vier Graden der Dynamik z. B. im $^4/_4$-Takt:



d. h. er entwickelt damit die von M. Hauptmann (Natur der Harmonie und der Metrik 1853) bis zum Ueberdruß ausgeführte schematische Accenttheorie, deren Bedeutungslosigkeit für den lebendigen musikalischen Vortrag ich in den einleitenden Partien meinen „Musikalischen Dynamik und Agogik" (1884) nachgewiesen habe. Auf diesem Wege zum wirklichen Verständnis der musikalischen Periodenbildung zu gelangen, ist unmöglich, weil letztere sich an diese dynamischen Abstufungen in keiner Weise hält. Die Abstraktion vom eigentlichen musikalischen Inhalte muß verhängnisvoll werden und ist nicht einmal konsequent durchgeführt, da die Heranziehung der Tonstärke ja doch nichts anderes bedeutet als die Demonstration an einem Elemente des Inhalts, das nur leider zu sehr accessorischer Natur ist, um vor Trugschlüssen zu wahren. Suchen wir daher diesen Fehler einer ungenügenden Scheidung des Aristoxenischen Rhythmos und Rhythmizomenon zu meiden, aber nicht, indem wir einen vergeblichen Versuch machen, einen

Digitized by Google

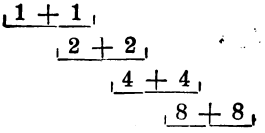
Rhythmus an sich theoretisch zu entwickeln, sondern indem wir seine Gestaltungskraft an dem aufzeigen, was er gestaltet!

Ist der Rhythmus im Prinzip wirklich das, als was wir ihn bisher hinstellen zu müssen glaubten, die Gliederung eines zeitlichen Verlaufs, nicht der abstrakten Zeit, sondern eines sinnlich wahrnehmbaren Geschehens in der Zeit, nach einem uns von der Natur gegebenen Einheitsmaß, so ist klar, daß schon seine erste Geltendmachung als Folge gleicher Zeiten nur durch die Beziehbarkeit der Inhalte einen Sinn bekommt. Aber diese Inhalte werden nicht nur in je zwei einander folgenden Zeiteinheiten aufeinander bezogen, derart, daß (wie Wundt meint) das zweite mit dem ersten, das dritte mit dem zweiten und das vierte mit dem dritten verglichen wird, vielmehr hat die von Aristoxenos betonte Festhaltung in der Erinnerung immer weitere Kreise zu ziehen, sodaß das Anhören eines Musikstücks durchaus nicht nur Beobachtung eines Verlaufens, eines Vorüberziehens ist, sondern vielmehr ein Ansammeln des in zeitlicher Folge Herbeigebrachten, ein Aufbauen in der Erinnerung. Nach Seite seiner Eigenschaft als Empfindungsausdruck ist zwar zunächst jedes wahre musikalische Kunstwerk ein Geschehen, ein Miterleben, nach Seite seiner formalen Gestaltung aber ein Beschauen von etwas sich in immer größeren Linien Aufbauendem und in der Erinnerung Beharrendem. Deshalb spricht man mit Recht vom architektonischen Bau musikalischer Werke, von einem Gegenüberstellen größerer oder kleinerer Teile, von Uebereinandertürmen von Massen, von symmetrischen Beziehungen u. dergl.

Dadurch, daß die musikalischen Inhalte zweier Zeiteinheiten aufeinander bezogen werden, entsteht eine eben durch diese Beziehung vermittelte Zusammenschließung beider und die weitere Entwickelung bringt daher nicht die Vergleichung eines dritten mit dem zweiten, welche ja nur die Einheit des ersten und zweiten wieder aufheben würde, sondern vielmehr als Nächstliegendes die Vergleichung zweier weiteren Einheiten mit den

Digitized by Google

beiden ersten, so daß nun eine höhere Einheit von vier Zeiten verständlich wird:



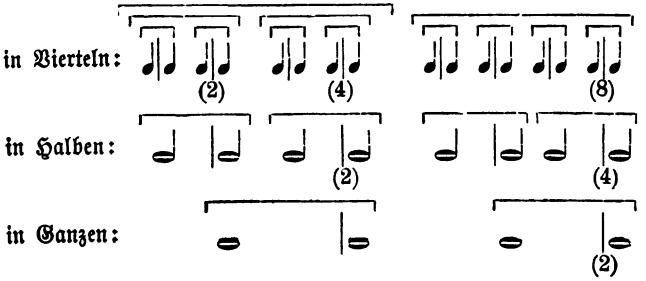
Da nun aber alle musikalische Gestaltung als zeitlicher Verlauf sich vollzieht, so sind solche einander entsprechende, inhaltlich aufeinander bezogene Formglieder nicht wie in der simultanen Ordnung der Architektur gleichzeitig gegeben und ihre Beziehung aufeinander ist nicht gleichmäßig von jedem von beiden aus verständlich (wie man z. B. die gleiche Struktur zweier Türme, die eine Giebelwand flankieren von jedem von beiden aus oder auch von der Mitte aus nach beiden gleichzeitig verstehen kann), vielmehr wird die musikalische Symmetrie erst mit dem Eintritt des Zweiten und dem Erkennen seiner Korrespondenz perfekt, gelangt erst durch das Anhören und Begreifen des Zweiten in seinem Verhältnis zum Ersten zum Abschluß. Darum ist ein solches Zweite das dies größere Formglied erst abschließende und erhält dadurch einen besonderen ästhetischen Wert, den man als *vermehrtes Gewicht* zu bezeichnen pflegt.

Die Lehre von der symmetrischen Zusammenordnung der rhythmischen Einheiten zu Bruchstücken neuer größerer Bildungen nennt man *Metrik*; wir dürfen daher die wachsende Schlußkraft der immer größere Bildungen perfekt machenden *Antwortglieder* als vermehrtes *metrisches Gewicht* und die Unterscheidung von *Leicht* und *Schwer* überhaupt als *metrische Qualität* bezeichnen. Als kleinste Gruppen, welche aus den das Grundmaß der Bewegung, den Rhythmus (mit seiner Variabilität der Temponahme) feststellenden Einheiten gebildet werden, erhalten wir damit die sogenannten *Takte*. Ein theoretischer Takt besteht zunächst durchaus nur aus *zwei* solchen einander gegenübergestellten Zeiteinheiten, von denen die *zweite* (antwortende) in der Notierung durch den Takt-

Digitized by Google

strich sinnenfällig als die wichtigere, schwerere hervorgehoben wird:

Die im Musikunterricht übliche Zählweise der Taktzeiten nennt aber nicht die beginnende leichte, sondern die antwortende schwere die erste, ein Gebrauch, an dem unsere Aufweisung nicht rütteln soll und aus guten Gründen nicht zu rütteln vermöchte, da jede schlichte Zusammenschmelzung von je zwei Zeiten zu einer, ich meine ein Uebergang aus einer Bewegung in Vierteln in eine in Halben die schwere Zeit nicht mit der vorausgehenden sondern mit der folgenden leichten verschmilzt, sodaß also thatsächlich die Einsatzmomente der schweren Zeiten zu solchen der längeren Töne werden. Mit andern Worten: der eigentlich die Einheit zweier Zeiten repräsentierende Moment ist der des Eintritts der antwortenden Zeit:



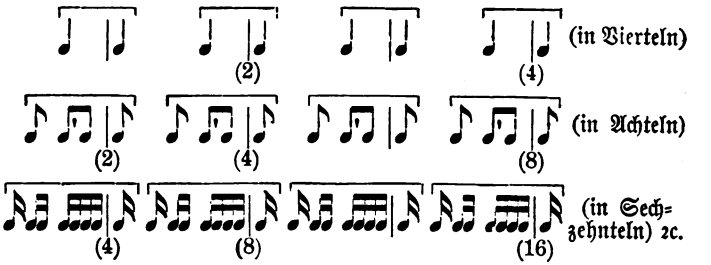
Jede Betrachtung unserer buntgestaltigen mehrstimmigen Musik erweist, daß in der That eine Stimme, welche zu einer in Vierteln gehenden Melodie einen Kontrapunkt in Halben macht, nur dann als schlicht gebildet wirkt, wenn sie ihre Halben auf die schweren Viertel eintreten läßt; eine in ganzen Noten kontrapunktierende Stimme wird entsprechend ihre Ganzen stets auf das schwere Viertel des schweren (antwortenden, zweiten) Takts eintreten lassen, wenn sie schlicht und nicht widersprechend (synkopisch) erscheinen soll. Solche Bewegung in

Digitized by Google

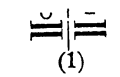
Einheiten, welche der doppelten oder gar vierfachen Dauer einer schlichten Zählzeit entsprechen, repräsentiert gleichsam einen Rhythmus von übermenschlichen Proportionen und vermag, wenn sie thematische Bedeutung erlangt, z. B. wenn ein vorher in Viertelbewegung aufgetretenes Thema in auf die doppelte oder vierfache Dauer ausgereckten Noten erscheint, während andere Stimmen das alte Maß als weiter bestehend garantieren, erhabene Wirkungen hervorzubringen. Es bedarf nicht des Hinweises, daß diese Wirkung sich von der eines langsameren Tempos wesentlich unterscheidet. Ein Tempo, dessen Zeiteinheiten der doppelten oder gar vierfachen Dauer des Normalmaßes entspräche, giebt es nicht; die wirklichen Schlagzeiten variieren nur etwa zwischen 50 oder 60 und 120 oder 130 in der Minute, d. h. sie erreichen nicht die halbe und die doppelte Dauer der Normalzeit (70—80); aber neben einer Bewegung in mittleren Zeiten kann an dieser eine Bewegung in längeren oder auch kürzeren Zeitwerten verständlich werden, indem sie von ihr aus gemessen wird. Damit stehen wir wieder vor der Erkenntnis eines neuen ästhetischen Begriffs, nämlich desjenigen der Relativität der rhythmischen Qualität. Rhythmische Qualität nannten wir den ästhetischen Wert, den das Tempo durch das Verhältnis seiner Zeiteinheiten zu dem schlichten natürlichen Mittelmaß erhält, wofür wir die möglichen Schwankungen soeben genauer abgegrenzt haben. Wir sehen nun, daß gemessen nicht am natürlichen Grundmaß, sondern an den durch das Tempo bestimmten Werten, d. h. am konkreten Rhythmus, Bewegungen in viel längeren und viel kürzeren Zeiteinheiten wohlverständlich werden können.

Es kann uns nicht wundern, daß die Spaltung der Zählzeiten in gleiche kleinere Einheiten (Unterteilungswerte) eine Weiterführung des Bildes giebt, welches die Zusammenziehung von Zählzeiten zu längeren Werten darstellte:

Digitized by Google



d. h. die Einsatzmomente der schlichten Zählzeiten müssen für die Bewegung in nächstkleineren Werten zu Schwerpunkten der aus je zwei derselben bestehenden Gebilde werden, und die Unterscheidung der metrischen Qualität (leicht und schwer) wird durchaus in analoger Weise an immer kleineren Spaltwerten sich zeigen. Diese metrische Qualität, in welcher die meisten Theoretiker und Aesthetiker das Wesen des Rhythmus sehen zu müssen glauben, wird ganz mit Unrecht mit notwendigen Abstufungen der Dynamik identifiziert. In den hier allein aufgewiesenen fünf Umgestaltungen des metrischen Schemas, denen wir aber mindestens auch noch die Bewegung in Zweiunddreißigsteln ja Vierundsechzigsteln gesellen könnten, haben wir aber fünf (bezw. 6 oder 7) Abstufungen des metrischen Gewichts, nämlich die Unterscheidung von leicht und schwer in der Reihe der Viertel, Halben, Ganzen, Achtel, Sechzehntel (Zweiunddreißigstel und Vierundsechzigstel); und dazu kommt noch das verschiedene Gewicht des vierten und achten Takts, das gar einer Bewegung im doppelten Ganzen (Breves) entspricht:



Wir sehen also, daß nur drei Stufen des Gewichtsunterschiedes der schweren Zeiten für unsere heutige Musik bei weitem nicht zureichend sind.

Die antike rhythmische Theorie (Aristoxenos) nahm den Wert der kurzen Silbe schlichter Gesangskomposition als nicht

Digitized by Google

weiter teilbaren kürzesten Zeitwert an (χρόνος πρῶτος). Rudolf Westphal hat versucht, auch für unsere moderne Musik die Existenz eines Chronos protos nachzuweisen (Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit Seb. Bach. 1880, S. 39). Die Aristoxenische Rhythmik ist aber durchaus nur eine Theorie der poetischen Metrik, wenn auch vom Standpunkte des Musikers aus geschrieben, und entbehrt einer ganzen Reihe von Begriffen, welche der formalen Analyse der Instrumentalmusik und auch der mehrstimmigen Vokalmusik unentbehrlich sind (besonders der zuerst von Chr. H. Koch als möglich erkannten Umdeutungen des metrischen Gewichts). Auch bezieht die Aristoxenische Rhythmik unter die metrischen Schemata Bildungen, welche wir durchaus zu den sekundär abgeleiteten Umgestaltungen rechnen müssen (z. B. punktierte Rhythmen im ungeraden Takte). Ich gehe deshalb auf Westphals Versuch, die moderne rhythmische Theorie über den antiken Leisten zu schlagen, nicht näher ein und hoffe, daß die volle Motivierung dafür sich aus dem gesamten Verlaufe unserer Untersuchungen zur Genüge ergiebt. Nur auf eine Erscheinung der antiken Rhythmik, welche der modernen Theorie gänzlich fremd ist, möchte ich hinweisen, nämlich den päonischen (fünfzeitigen) Rhythmus, welcher einer zweizeitigen Länge eine dreizeitige gegenübergestellt; dieses „hemiolische" Rhythmengeschlecht kann uns den Weg zum Verständnis des Wesens des ungeraden Taktes erschließen, dessen nicht wegzuleugnende Koordination mit dem geraden Takte nicht nur in der modernen Musik, sondern wohl in der Musik aller Zeiten ein Problem bildet, dessen Lösung unsere nächste Aufgabe sein muß.

Wenn wirklich die Gliederung alles Zeitverlaufs an dem Maße des indifferenten normalen Pulses und leichter Modifikationen desselben die Grundlage alles rhythmischen Empfindens bildet, so ist es gewiß in hohem Grade problematisch, wie neben der Folge gleicher Zeiten mit der Bedeutung einer derselben koordinierten zweiten Grundform der stetige Wechsel zwischen solchen Normalzeiten und Zeiten von

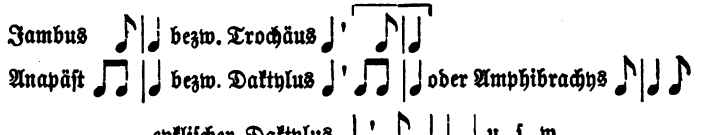
Digitized by Google

doppelter Länge entstehen kann. Das griechische Genos hemiolion stellt daneben den Wechsel von Zeiten, deren eine (die schwerere) die anderthalbfache Länge der andern hat. Schon früher (Katechismus der Kompositionslehre 1891) habe ich dem Gedanken Ausdruck gegeben, daß der Tripeltakt wohl nicht ursprünglich ein wirklich dreizeitiger Takt, sondern ein zweizeitiger mit ungleichen Zeiten ist, also ein Stillstehen bei dem durch Beantwortung der leichten Zeit durch die schwere erreichten Abschlusse eines ersten kleinen Ganzen, mit Einschaltung einer ganzen Zeiteinheit. Die allgemein zu machende Beobachtung, daß wir die schwere Zeit als solche gegenüber der leichten im Vortrage kenntlich zu machen suchen, indem wir sie nicht nur stärker geben, sondern auch etwas verlängern (ein Verdeutlichungsmittel, das allein übrig bleibt, wo die Stärkenüancierung ausgeschlossen ist, wie auf der Orgel und früher auch auf dem Klavicembalo), legt wohl einen solchen Gedanken nahe, und der päonische Rhythmus der Griechen scheint eine andere nicht ganz so starke meßbare Verlängerung der schweren Zählzeit gegenüber der leichten vorzustellen. Aber — hebt nicht solcher stetige Wechsel sogar streng meßbar ungleicher Zeiten das Prinzip, aus dem der gesamte Rhythmus herzuleiten sein soll, geradezu auf? Wohl wird man gern zugeben, daß lange nach Feststellung und allgemeiner Handhabung der gleichmäßigen Messung der Wechsel verschiedener Werte sich als sekundäre raffinierte Kunstbildung entwickeln kann; aber wie ist es denkbar, daß diese sekundäre Bildung neben der primären zu völlig koordinierter Bedeutung gelangen konnte? In der griechischen Metrik spielt sogar das Genos diplasion die Hauptrolle und der Spondeus tritt gegen den Jambus (bezw. Trochäus) entschieden zurück, der Pirrhichius wird von Aristoxenos als selbständige rhythmische Grundlage entschieden geleugnet (Rhythmik 302) und der Daktylus ist zwar so alt oder älter als der Jambus, aber wohl nur in der Kunstdichtung, und im Abendlande dominieren bis zum gänzlichen Untergange der Silbenmessung entschieden jambische und

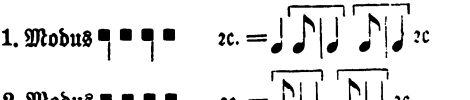
Digitized by Google

trochäiſche Maße. Aber auch ohne alle Seitenblicke auf die Geſchichte können wir nicht wohl den jambiſchen Rhythmus, alſo den Tripeltakt, als derart ſchwerer auffaßbar anerkennen, daß ſeine Herleitung aus dem gleichen Takten hinlänglich motiviert erſchiene.

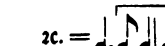
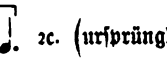
Vielleicht iſt aber unſere Prämiſſe falſch. Wer ſagt denn, daß die Griechen ſo langſam geſungen und deklamiert haben, daß die einzelne Silbe einer mittleren Zählzeit entſprach? Weiſt nicht vielmehr die hohe Wichtigkeit, welche Ariſtoxenos den Verſsfüßen beilegt, darauf hin, daß erſt die aus zwei oder aus drei Silben beſtehenden Verſsfüße den kleinen Zeitſtrecken entſprechen, welche je eine Normal-Zeiteinheit umſpannt? Dann liegt aber die Frage ganz anders. Dann iſt der Takt nicht das Grundmaß der Bewegung, ſondern die erſte Form der Unterteilung der Normalzeiten. Für dieſe aber die Auszeichnung der ſchweren Werte durch längere Dauer anzunehmen, liegt gewiß kein Bedenken vor; im Gegenteil bedarf eine Muſik, welche noch nicht die durch die Mehrſtimmigkeit bewirkte Klarſtellung der Harmoniebewegung kennt, gewiß einer deutlichen Hervorhebung der Einſatzmomente der eigentlichen Zählzeiten, die denn in der That bei allen Verſsfüßen durch das Treffen der Länge auf den Ictus (der natürlich den Taktanfang markiert) gegeben iſt:

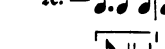
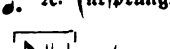


und auch die Modi der Menſuraltheoretiker des 12.—13. Jahrhunderts zeigen dieſelbe gleichmäßige Markierung der ſchweren Zeit durch die Länge:



Digitized by Google

3. Modus ⌐■■⌐ 2c. =  2c. (ursprünglich 

4. Modus ■■⌐■■⌐ 2c. =  2c. („ 

Ich habe bereits in meiner Gesch. d. Musiktheorie (S. 181) darauf hingewiesen, daß das deutliche Gefühl für die Auftaktsbedeutung der kürzeren Noten in sämtlichen Modi sich deutlich in der Form der Ligaturen ausspricht, welche in den Anfangszeiten der Mensuralmusik (vor Garlandia) den einzelnen Modi zukommen (eine ausführliche Darstellung giebt der Anonymus 4 bei Coussemaker Script. I.). Diejenigen, welche über die Losreißung der beginnenden schweren Note vom Folgenden in meinen Phrasierungsausgaben klagen, mögen sich überzeugen, daß schon die Mensuralisten der Zeit des Leoninus und Perotinus ebenso verfuhren und trochäische von jambischen wie daktylische von anapäistischen Maßen nur durch die isolierte Länge zu Anfang unterschieden.

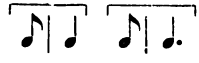
Ich meine, man darf ohne Skrupel anerkennen, daß die einstimmige Musik zur Hervorhebung der Zeitteile, deren Einsatzmomente den gleichmäßig weitergehenden Rhythmus, das Grundmaß der Bewegung in Normalzeiten repräsentieren, der größeren Länge des Notenwerts geradezu bedurfte und daß erst eine freiere fortgeschrittenere Kunstgestaltung dazu gelangte, das Prinzip der Bewegung in gleichen Werten auch auf die Unterteilungen der Normalwerte zu übertragen. So verstehen wir auch den Spondeus als eine künstliche, feierliche Bildung, welche das Leichtverständliche, Hüpfende der ungleichen Rhythmen beseitigt und eine dem Götterdienste angemessene Würde annimmt, die im Spondeios meizon noch weiter gesteigert erscheint als Ausscheidung aller Unterteilung und Bewegung in ganzen Fußzeiten; und auch der Päon erscheint nur als eine Art Stilisierung, nämlich als eine Unterteilung einer zwei Fußzeiten begreifenden höheren Einheit.

Durch diese ungleichen Werte, welche somit als die älteste und natürlichste Form der Belebung der Zählzeiten durch Unter-

Digitized by Google

teilung gelten müssen, kommt nun aber wiederum ein neues Moment zur Geltung, dessen volles Verständnis sich uns doch nur von der durchgeführten gleichmäßigen Bewegung aus ergeben kann: die Unterbrechung des gleichmäßigen Fortgangs durch Stillstand. Die, wie betont, notwendige und darum früh gefundene erste primitive Wirkung solchen Stillstands ist die Hinlenkung der Aufmerksamkeit auf den Ton, der sein Träger ist. Es ist nur natürlich, daß die Beobachtung dieser Wirkung zu ihrer Verwertung auch beim Zustandebringen größerer Formbruchstücke führt, d. h. daß sie im Rahmen der Bewegung in Zählzeiten nachgebildet wird, derart, daß in höherem Grade schwere (größere Symmetrien abschließende) Werte durch Verlängerung von Zählzeiten ausgezeichnet werden. So entsteht der päonische Rhythmus der Griechen und der langsame Tripeltakt (in Zählzeiten), dessen größere Künstlichkeit gar nicht zu bestreiten ist:

oder aber der Wegfall der Unterteilung auf die dem zweiten Taktschwerpunkte folgende Zeit:



der, wenn das Ergebnis durch die Folge nachbildbar sein soll, auch den Wegfall der Unterteilung zu Anfang bedingt:

Damit stehen wir aber vielmehr vor einer Bewegung in Zählzeiten (♩.), welche nur vereinzelt durch Eintritt der Unterteilung belebt wird.

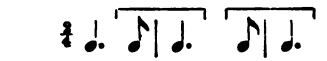
Wie jede Verlängerung einer schweren Note einen Stillstand, Ruhepunkt, so bedeutet jede Spaltung eines Wertes in kleinere einen neuen Anstoß, Schaffung eines in engste Beziehung zum folgenden schweren tretenden neuen leichten, der zu jenem in engstem Kreise die Aufstellung ist, auf welche er ant-

Digitized by Google

wortet, oder wie der übliche Terminus lautet, zu dem er einen Auftakt vorstellt.

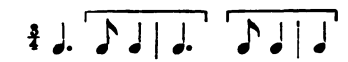
Mischungen der hemmenden Wirkung der Verlängerung schwerer Werte und der anregenden neuer Auftakte (figurativer Werte) entstehen nun zunächst:

a) wenn eine schwere Zeit über den Einsatzmoment der nachfolgenden leichten hinaus verlängert wird, doch ohne dieselbe ganz zu absorbieren, sodaß ein Teil als Unterteilungsauftakt zur folgenden schweren übrig bleibt (punktierter Rhythmus):

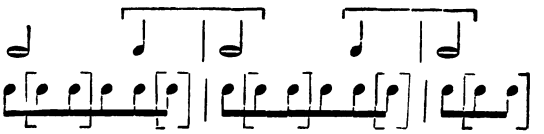


Hier liegt gegenüber der Bewegung in gleichen Vierteln ein hemmendes Moment in der Verlängerung der schweren Viertel, ein anregendes dagegen in den Auftakt-Achteln, und wir haben eine Mischung der Bewegung in Halben und derjenigen in Achteln vor uns:

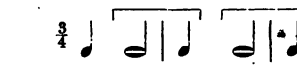
Aehnlich repräsentiert die Verlängerung des schweren Viertels im langsamen Dreivierteltakt:



eine Verbindung der bereits erörterten Form des Dreivierteltakts mit doppelter Dauer der schweren Note und der Bewegung in Achteln:

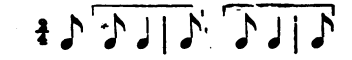


b) wenn im Tripeltakt nicht die schwere Note doppelten Wert erhält, sondern vielmehr die beiden leichten zu einer Länge zusammengezogen werden (synkopoïde Bildungen):



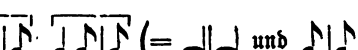
Digitized by Google

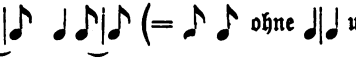
Hier ist die Hervorhebung einer anderen als der schweren Zeit durch die Länge entschieden verwirrend, und entsteht die Neigung, die der schweren Zeit folgende Länge wenn auch nicht als Schwerpunkt, so doch als Ende zu verstehen. Die Forderung, sie als Auftakt zur folgenden (kürzeren) Schwerpunktsnote zu verstehen, bedeutet eine erhebliche Erschwerung, aber darum, wo das richtige Weiterempfinden der schweren Zeiten verbürgt ist, eine emphatische Wirkung, eine stärkeren Widerstand überwindende Kraftentfaltung. Ganz ähnlich ist die Wirkung, wenn im geraden Takte nicht die leichte sondern die schwere Zählzeit gespalten wird:

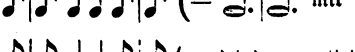


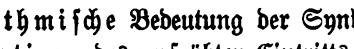
Hier bewirkt der Eintritt der Achtelbewegung direkt nach der abschließenden schweren Note, daß ihr Aufhören mit Erreichung des leichten Viertels als Hemmung empfunden wird.

c) wenn Zählzeiten gespalten, aber die Unterteilungswerte teilweise oder ganz abweichend zusammengezogen werden, sodaß Toneinsätze auf die Einsatzmomente von Zählzeiten ausfallen (wirkliche Synkopierung):



NB. 

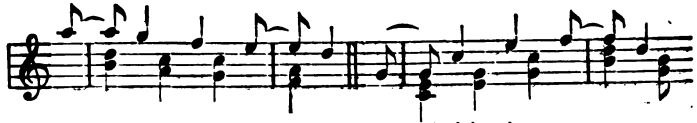


NB. 

Die rhythmische Bedeutung der Synkope ist stets die der Antizipation, des verfrühten Eintritts des ausfallenden schweren Wertes; aber durch die Harmonie kann eine umgekehrte Deutung notwendig werden, nämlich wenn die durch Zusammenziehung entstandene Note als notwendige Dissonanzlösung eintritt und durch Fortschreitung der anderen Stimmen auf die schwere Zeit selbst wieder zur Dissonanz wird, welche Auf-

Digitized by Google

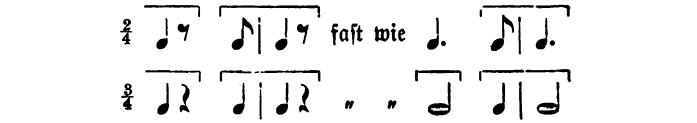
lösung, d. h. Rückwärtsbeziehung des folgenden leichten Wertes bedingt (Retardation):



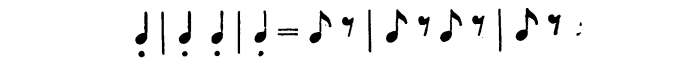
2. Retardation 2. Antizipation

Die antizipierte Synkopierung wirkt natürlich vorzugsweise drängend, überstürzend, die retardierte dagegen schleppend, zerrend. Wird auch die schwerste Note des Taktes mit dem vorausgehenden leichten Unterteilungswerte synkopiert (NB), so ist die Wirkung eine verstärkte, weil damit auch die Tongebung auf den nächst höheren Einheitswert unterdrückt ist.

d) Pausen sind nicht Nullwerte, sondern Minuswerte, wirken stets als negative Aequivalente von Tongebungen, an deren Stelle sie eintreten. Es giebt daher leichte und schwere Pausen, deren Negation durchaus von dem gleichen Gewichte ist wie die durch sie ausfallenden Tonwerte. Da Pausen zunächst gern als Aufhören, als Ende verstanden werden, ebenso wie ja Längen, weil einen Stillstand markierend, gern für Endnoten genommen werden, so sind die leichtest verständlichen Pausen diejenigen, welche einem schweren Werte folgend einen leichten auslöschen; ihre Wirkung unterscheidet sich nur wenig von einer Verlängerung der schweren Noten (Endpausen):



Jedes Staccato ersetzt die leichtere Hälfte eines Notenwerts durch eine Pause:

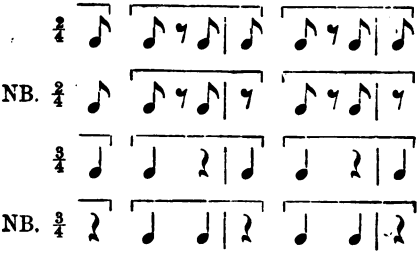


und macht daher die der Verdeutlichung motivischer Zusammengehörigkeit so eminent dienende Anwendung des durchgehenden Crescendo und Diminuendo unmöglich (abermals ein Beweis

Digitized by Google

für die accessorische Bedeutung der Dynamik, trotz ihrer unleugbaren Wirkungskraft).

e) Pausen auf schwere Zeitwerte, denen Tongebungen auf leichtere Zeitwerte vorausgehen, wirken besonders intensiv und zwar um so mehr, je schwerer der Wert ist, den sie negieren:



Die Aehnlichkeit solcher Pausen mit der Synkopierung ist so groß, daß man sie in vielen Fällen mit Recht als Pausensynkopierung bezeichnet.

Die innerhalb des Legatovortrags mit durchgehenden dynamischen Schattierungen auftretenden Pausen treten mit ihrer Wirkung ganz deutlich als negative Werte in die dynamische Entwicklung ein (vgl. die graphischen Darstellungen in meiner Musikalischen Dynamik und Agogik, S. 137 ff.).

Ehe wir uns dem weiteren Verfolge der aus der Zusammenwirkung melodischer, dynamischer, harmonischer und rhythmischer Elemente gebildeten konkreten Einheiten und der durch dieselben bedingten größeren Formen zuwenden, überschauen wir noch einmal das Ergebnis dieses Kapitels und konstatieren den Aufweis der Sonderbegriffe:

1. Rhythmische Qualität des Tempo, bestimmt durch das Verhältnis der dasselbe konstituierenden Zählzeiten zu dem natürlichen Grundmaß aller Beurteilung zeitlicher Folgeerscheinungen.

2. Relativität der rhythmischen Qualität in Gestalt von Bewegungen in Werten, welche Vielfachen oder Bruchteilen der durch das Tempo bestimmten mittleren Einheitswerte entsprechen.

Digitized by Google

3. Metrische Qualität (Gewicht) der durch das Tempo und seine über- und untergeordneten Relationen bestimmten Einzelwerte, je nach ihrer Stellung im formalen Aufbau der musikalischen Takte, Taktgruppen, Halbsätze und Perioden.

4. Mannigfaltige Mischungen der im konkreten Einzelfalle zusammenwirkenden rhythmischen und metrischen Erscheinungen (Kürzen und Längen), deren Zahl im polyphonen Satze sich ganz gewaltig steigert.

---

12. Motiv.

Schon mehrmals haben wir den Begriff des musikalischen Motivs streifen müssen, dessen eingehender Betrachtung wir uns nunmehr zuwenden; damit geben wir endlich die künstliche Scheidung der einzelnen Faktoren des musikalischen Ausdrucks auf und haben es fortan nur mit deren Zusammenwirken, mit wirklicher lebendigen Musik zu thun. Wenn auch die eigentliche Aufgabe der musikalischen Aesthetik nicht die Analyse einzelner konkreten Kunstwerke, sondern vielmehr die Entwickelung der für eine solche Analyse maßgebenden Gesichtspunkte ist, so wird doch der fernere Verlauf unserer Untersuchungen weniger als der bisherige sich im Abstrakten und rein Logischen bewegen, vielmehr bis zu einem gewissen Grade sich dem Konkreten und sinnlich Lebendigen nähern können; wenigstens brauchen wir fortan nicht mehr ängstlich die Berufung auf praktische Beispiele zu vermeiden.

Der Name „Motiv" für die kleinsten charakteristischen Teile einer Melodie ist wohl erst durch Ad. Bernh. Marx' Kompositionslehre (1. Bd. 1837) allgemeiner in die musikalische Formenlehre aufgenommen worden. Selbst die Lexika von Koch (1802) und Schilling (1835) kennen das Stichwort noch nicht; Brossard (1703) und Walther (1732) glossieren nur

Digitized by Google

einen italienischen Terminus „Motivo di cadenza“ mit dem Spezialsinne einer zur Kadenzierung Anlaß gebenden Baßführung. Dagegen definiert Rousseau in seinem Lexikon (1767), das den älteren Sinn auch berücksichtigt, motif als die ursprüngliche keimkräftige Idee eines Kunstwerks und bezeichnet es als Fehler, wenn der Komponist im Verlaufe der Arbeit sein Motiv aus dem Auge verliert; doch betont Rousseau, daß das Wort in diesem Sinne nur den Komponisten selbst geläufig sei, was wohl heißen soll, daß es in der Litteratur bis dahin nicht gebräuchlich ist. Diese, dem Wortsinne bestens entsprechende Bedeutung werden wir festzuhalten haben, wenn wir auch dieselbe verallgemeinern, und nicht nur ein Motiv für ein ganzes Stück annehmen, sondern eventuell von einer größeren Anzahl dasselbe konstituierender Motive zu sprechen haben werden. Rousseaus Definition ist übrigens so allgemein gefaßt, daß man nicht erkennen kann, welchen Umfang er etwa für das Motiv annimmt, dessen Erfindung dem Tonsetzer „die Feder in die Hand drückt“ und ihn zwingt, „gerade dies und nicht irgend etwas anderes zu schreiben“; man kann dabei sehr wohl an ein ganzes Thema, sei es ein einstimmiges wie im Fugenstile, sei es ein durch Zusammenwirken mehrerer Stimmen zustande kommendes wie im modernen Stile, denken. Auch das, was J. Abr. Peter Schulz in seinem berühmten Artikel „Vortrag“ in Sulzers „Theorie der schönen Künste“ (1772) „Phrase“ nennt, zeigt diese Dehnbarkeit des Begriffs, die sogar Schulz ausdrücklich betont, indem er darunter „sowohl die Einschnitte als die Abschnitte, ja die Perioden“ der Melodiebildung verstanden wissen will. Sowohl Rousseau als Schulz schwebt aber bei ihren Definitionen als das, worauf es ankommt, das bestimmt Inhaltliche vor und nicht ein irgendwie mechanisch bestimmtes Maß, eine leere Form.

Ein Motiv ist unter allen Umständen ein musikalisches Etwas, das nach keiner Seite hin mehr bestimmbar, sondern durchaus und in jedem seiner Elemente bestimmt ist, nichts Abstraktes, Absolutes, sondern etwas durchaus Konkretes.

Digitized by Google

Alle von uns einzeln betrachteten Faktoren werden an seinem Inhalte Anteil haben: Tonhöhe, Dynamik, Agogik, Klangfarbe, Harmonie, Rhythmus in ihren mannigfachen, sich in zeitlicher Folge darstellenden Erscheinungsformen; nicht ein isolierter ästhetischer Wert, eine einzelne Empfindungsqualität, sondern ein Stück musikalischen Geschehens und zwar in seiner Doppelnatur als Empfindungsausdruck und Kunstgebilde.

Die Notwendigkeit der Zergliederung eines längeren zeitlichen Verlaufs in einer Reihe successiv aufgefaßter Momente, welche in der Erinnerung verglichen, zu größeren Einheiten zusammenschießen, konnten wir bereits mit ziemlicher Bestimmtheit erweisen, wenigstens fanden wir den Rhythmus, die fortgesetzte Unterscheidung von unserer körperlichen Organisation bequemen Zeitstrecken, die aber als solche sich nur durch Beziehungen ihrer Inhalte auf einander legitimieren können, als eins der Hauptelemente alles musikalischen Bildens allgemein anerkannt vor. Wenn auch daraus sich zunächst nur der Beweis der Notwendigkeit einer *synthetischen Thätigkeit der Phantasie* ergiebt, so scheint mir doch damit zugleich die Notwendigkeit einer vorausgängigen *Analyse* erwiesen zu sein. Wäre Musik *nur* spontaner Ausdruck seelischen Empfindens und nicht zugleich künstlerisches Bilden, anschauendes Genießen des Künstlers während des Bildens, so würde freilich die Notwendigkeit der rhythmischen Analyse in kleinen Bruchstücken schwer erweisbar sein und die metrische Synthese gar nicht in Frage kommen können. Aber so belehrend uns der heulende Sturmwind war für die Erkenntnis des Wesens der elementaren Faktoren, mit dem Moment, wo wir auf das Gebiet der Kunst übertraten, d. h. die Möglichkeit der lustgebenden *Gestaltung* des Ausdrucks erkannten, war auch die Notwendigkeit der Meßbarkeit, der Konstatierung von Relationen und Proportionen gegeben und damit nicht nur die auf Harmonie beruhende Skala, sondern auch die auf dem Rhythmus beruhende Taktordnung geboten.

Digitized by Google

Ich glaube, wir dürfen uns hiermit bescheiden, und als Ausgangspunkt für unsere weiteren Erörterungen die Gliederung des musikalischen Verlaufs nach Zeiteinheiten annehmen, deren absolute Dauer durch das Ethos der zum Ausdruck kommenden Stimmung bemessen ist. Nennen wir den konkreten musikalischen Inhalt einer solchen Zeiteinheit ein Motiv, so werden wir damit dem Worte keinen wesentlich neuen Sinn aufdrängen, sondern äußersten Falls denselben zeitlich enger begrenzen als gemeinhin zu geschehen pflegt.

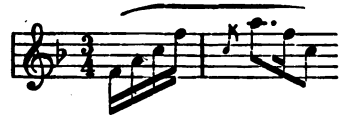
Halten wir daran fest, daß es sich bei solcher Unterscheidung kleinster Bruchteile der musikalischen Entwickelung immer um die Auffassung eines Geschehens handelt, so ist damit bedingt, daß diese kleinsten Einheiten nicht wirkliche Monaden oder Atome sein dürfen, sondern vielmehr bereits selbst ein Geschehen, eine Bewegung darstellen müssen, also bereits Zusammenfassungen weiter unterscheidbarer Teile sind.

Der Sinn des Wortes „Motiv" (von movere = bewegen) heischt gebieterisch solche Nachweisbarkeit einer Mehrheit von Qualitäten, da nur in dem Uebergange von der einen zu einer anderen sich eine Bewegung, ein musikalisches Geschehen aussprechen kann, sei dies die Bewegung von einer Tonhöhe zu einer anderen, oder die rhythmische Bewegung bei bleibender Tonhöhe, aber in beiden die meßbare Bewegung: sollen nicht Harmonie und Rhythmus als ausgeschlossen erscheinen — in welchem Falle eine Kunstbildung eben nicht vorläge — so fordern wir neben der Tonhöhe- und Tonstärkeveränderung die Beziehbarkeit der geschehenden Veränderungen, d. h. harmonische und rhythmische Bedeutung, Auffassung der Tonhöhen im Sinne von Akkorden und zwar auch qualitativ bestimmt als Dur oder Moll, und dazu Auffassung der Zeitpartikeln nach ihrer metrischen Qualität als schwer oder leicht. Mag auch beim ersten Anfange eines Tonstücks, dessen Tonalität, Tempo und Taktordnung wir noch nicht kennen, ein Schwanken der Auffassung möglich sein — ja, mögen wir dem Komponisten sogar das Recht zugestehen, mit solchem Schwanken der Auf-

Digitized by Google

fassung zu rechnen — diese anfängliche und schnell verschwindende Unsicherheit wird doch selbst nur als eine Art negativer Bestimmtheit, d. h. im Gegensatz zu einer geforderten positiven in Frage kommen können. Ein Motiv, das noch Merkmale der Unbestimmtheit nach der einen oder der anderen Richtung zeigt, wird eben darum noch kein wirklich keimkräftiges Motiv sein. Ich denke da z. B. an lang ausgehaltene Töne, langsam und wie unschlüssig sich umformende Harmonien u. dgl. als Einleitung, Vorbereitung eigentlicher musikalischer Entwickelung, Wirkungen, die bei wachsender Bekanntschaft mit dem Werke, seiner Tonart, Taktart und Notierungsweise notwendig stark abgeschwächt werden. Aehnliche sekundäre Ausnutzungen der ersten, unmittelbaren Wirkungen der Faktoren spielen für die gesteigerte Künstlichkeit der Faktur überhaupt eine große Rolle.

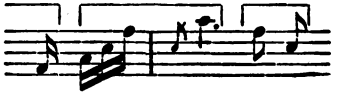
Betrachten wir nun irgend ein konkretes Motiv genauer, um zu ergründen, wie an ihm die verschiedenen Einzelfaktoren beteiligt sind. Ich wähle das Anfangsmotiv des Andante von Mozarts Klaviersonate in A-moll:



Zunächst ist festzustellen, ob das Tempo ein derartiges ist, daß es möglich wird, diese ganze Notenreihe als den Inhalt einer Zeiteinheit in dem Sinne unserer Darstellung zu verstehen. Die Lebertsche Ausgabe (Cotta Verlag) metronomisiert: ♪ = 96, H. Germer ♪ = 84, Moscheles 𝅗𝅥 (!) = 88, d. h. die beiden erstgenannten veranlassen den Spieler, der Bewegung der Achtel zu folgen, denen sie den Wert beschleunigter Normalzeiten geben, Moscheles bezeichnet die Viertel als gesteigerten Mittelwerten entsprechend. Alle drei aber scheinen sich im scharfen Widerspruche gegen den Gedanken zu befinden, daß man das ganze obige Gebilde als nur eine (freilich sehr stark gehemmte) Zeiteinheit füllend ansehen könnte; und doch ist das, wie ein Blick auf den Satz beweist, unweigerlich geboten, da

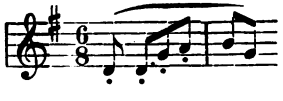
Digitized by Google

derselbe durchweg sich aus Motiven dieses selben Umfangs aufbaut. Gänzlich ausgeschlossen ist auch der Gedanke, über Moscheles' gegenüber Lebert und Germer verdoppelte Temponahme noch weiter hinauszugehen und etwa den Gesamtwert des Taktes (𝅗𝅥. in der Form ♩ | 𝅗𝅥) auf das langsamste von uns angenommene Maß der Mittelzeiten = 60 M. M. zu bestimmen. Aber eine Zerschneidung der Taktmotive der Notierung in Motive von je einem Viertel oder gar je einem Achtel würde die Konzeption Mozarts bis zur Unkenntlichkeit entstellen und zerfetzen:



Es bleibt daher als einziger Ausweg die Annahme, daß wir eine der Bildungen vor uns haben, welche Mozart mitschaffen half, denen wir bei ihm und Haydn noch selten, häufig aber bei Beethoven begegnen, den breiten Adagios in weit über die Dehnbarkeit des Mittelmaßes hinaus verlängerten Werten, also einherschreitend in Einheiten eines übermenschlichen Empfindens, die uns nur als höhere Einheiten über den menschlich normalen verständlich und meßbar werden können. Die durchweg durch Toneinsätze markierten Viertel, welche wir getrost langsamer bestimmen dürfen als Moscheles, wenn auch nicht so langsam wie Lebert (48 M. M.) oder gar Germer (42 M. M.) — sagen wir nahe an 60 — bestimmen zunächst das Tempo und damit das Ethos der Bewegung als ein gehemmtes; aber erst je drei dieser breiten Pulsschläge geben eine der Zeiteinheiten, in denen sich die Erfindung dieses Satzes bewegt.

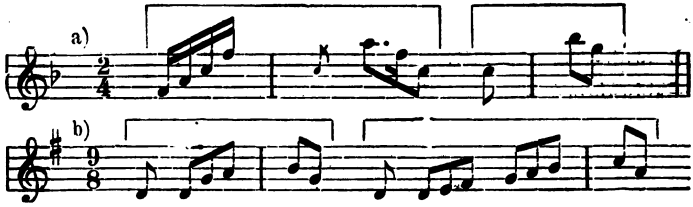
Um voll verständlich zu machen, worauf es ankommt, stelle ich ein ganz ähnlich gebautes, nur sehr viel schneller bewegtes Motiv diesem gegenüber, nämlich den Anfang des Schlußsatzes von Beethovens Sonatine op. 49. I:



Digitized by Google

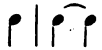
Hier ist es offenkundig, daß das Motiv in seiner Ganzheit einer Zählzeit entspricht; aber ebenso wie dieser Satz ist der Mozarts aus Motiven aufgebaut, welche dem Umfange des Anfangsmotivs entsprechen. Die Anerkennung der Möglichkeit eines solchen Einherschreitens in Werten höherer Potenz rüttelt in keiner Weise an der grundlegenden Bedeutung der Mittelwerte, sondern giebt vielmehr den Schlüssel für die solchen längeren Einheiten eigene Wirkung des Erhabenen. Wir haben also ein Tempo vor uns, welches sich mit dem jambischen Rhythmus in Einheiten etwa vom Werte 20 M. M. für bewegt, welche uns an den Vierteln, die den Wert von etwa 60 M. M., aber durchaus gegenüber der künstlerischen Konzeption hier nur die Bedeutung von Unterteilungswerten haben, verständlich und meßbar werden. Daß eine solche Bildung, welche das natürliche Verhältnis der Grundwerte und ihrer Vielfachen und aliquoten Teile verkehrt und die Grundwerte zu Aliquoten eines ihrer Vielfachen macht, einer höheren Stufe der Kunstentwickelung angehört, leuchtet ein; wir begreifen, warum das „langatmige" Adagio in der Litteratur erst so spät auftauchen mußte (der altertümliche Sponbeios meizon der Griechen dürfte dagegen als eine dem Verschleppen der ursprünglichen Bewegung des kirchlichen Chorals verwandte Erscheinung anzusehen sein).

Damit hätten wir also zunächst die metrischen Grundlagen unseres Motivs festgestellt und zwar in einem weiteren Umfange, als das einzelne Motiv sie uns verraten kann; denn ein mit diesem Motiv beginnendes Thema muß nicht notwendig im $^3/_4$ Takt stehen, sondern es wären auch andere Fortsetzungen wie z. B. die folgende möglich (a, vgl. auch b für den Anfang von op. 49. I):

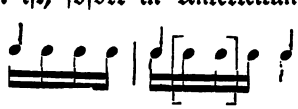


Digitized by Google

allerdings nur mit erheblicher Veränderung der Ausdehnung des Auftaktes, was aber eine durchaus gewöhnliche Erscheinung ist, wie wir bald sehen werden. Wir kennen also die rhythmische Qualität, d. h. das Tempo, den effektiven Zeitwert der Schlagzeiten; ferner die metrische Qualität der einzelnen Schlagzeiten, welche den Moment des Eintritts des hohen a zum Repräsentanten des höheren Einheitswertes, zum Taktschwerpunkte macht und einem Auftakt-Viertel eine Halbe gegenüberstellt, sodaß die Taktart als $^3/_4$ feststeht. Obendrein haben wir eruiert, daß nicht die Schlagzeiten die Grundlage des motivischen Aufbaues bilden, sondern Takteinheiten von je drei Schlagzeiten, daß eine seltenere Form des langsamen $^3/_4$-Takts vorliegt, deren Grundrhythmus die höhere an den Schlagzeiten zu messende Einheit ( ) gliedert, also eine höchst merkwürdige Komplikation, bei welcher sich das Verhältnis von Grundmaß und bezogenem Maß (metrischer Relativität) gewissermaßen umkehrt (eine wirkliche Umkehrung kann nicht stattfinden). Um zunächst das Rhythmische vollends zu erledigen, ist weiter festzustellen, daß die erste Zählzeit (der Auftakt) eine Auflösung in Sechzehntel erfährt, d. h. daß die Viertelbewegung:



die selbst eigentlich schon Unterteilung, aber von exzeptionell langen Grundwerten ist, sofort in Unterteilungswerte zweiten Grades übergeht:



aber auf der Schwerpunktnote wieder einhält und sich in den punktierten Rhythmus

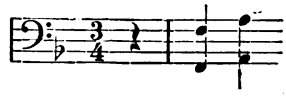
umbildet. Welche Fülle verschiedenartiger Wirkungen der Zeitmessung in diesen wenigen Noten! Ueber stark gehemmten Zählzeiten die erhabene Wirkung des Fortschreitens in Einheiten höherer Ordnung, und daneben die heftig vorwärts

Digitized by Google

treibenden Sechzehntel und nach Erreichung des Schwerpunktes das zuckende Verstummen!

Gegenüber diesem Reichtum rhythmischer Wirkungen ist die Wirkung der Tonhöhenveränderung eine einfache, nämlich nur ein einmaliges gerades Emporrecken bis zur Dezime mit folgendem Zurücksinken in die Quinte. Der melodische Höhepunkt fällt auf den Taktschwerpunkt. Da legato ausdrücklich verlangt wird, so ist, trotzdem das Aufsteigen nicht stufenweise, sondern innerhalb der Töne des Akkords (gr. Terz, kl. Terz, Quarte, gr. Terz) erfolgt, doch die Wirkung die der stetigen Tonhöhenveränderung, des Hinaufschleifens, Hinaufziehens und auch das Zurücksinken wirkt als stetige Veränderung. Die absolute Tonhöhe des Motivs hält sich in einer gegenüber der Mitte hoch zu nennenden Lage (Sopranlage), doch noch innerhalb der Grenzen der Singstimme, erscheint daher zwar hell aber nicht überhoch.

Sämtliche Töne des Motivs sind in dem Sinne derselben harmonischen Qualität (Dur) dem ersten Tone direkt verwandt; auch die auf den Schwerpunkt eintretende Baßstimme mit den Tönen f a in Viertelbewegung widerspricht dem nicht:



Es findet daher eine Harmoniebewegung überhaupt nicht statt, und da keinerlei Dissonanz dem so breit aufgestellten F-dur-Akkorde einen anderen Sinn zuweist, so nimmt der Hörer denselben als Centralpunkt aller weiter folgenden Tonbeziehungen (als Tonika) an, was der Fortgang bestätigt und was dem Leser zum voraus die Tonartvorzeichnung verrät.

Vergleichen wir mit diesem Motiv das oben notierte des 2. Satzes der kleinen G-moll-Sonate op. 49, I., so ergiebt sich bei aller Aehnlichkeit des Notenbildes eine ganze Reihe verschiedener Wirkungen. Wie bereits bemerkt, ist die Bewegung eine so schnelle, daß das ganze Motiv den Wert einer Zählzeit mäßig gehemmter Bewegung in Anspruch nimmt

Digitized by Google

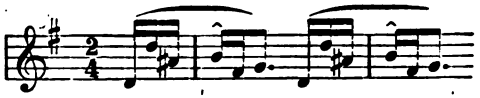
(= 60). Die Melodie geht aber sofort von Anfang in Achteln, d. h. mit Unterteilung der durch den Rhythmus mit teilweiser Ablösung auch des zweiten Achtels zu Man könnte schwanken, ob man nicht anstatt der gehemmten (= 60) beschleunigte Zählzeiten (= 120) als Grundlage des Tempo annehmen soll; aber derselbe Grund, der in dem Beispiel aus Mozarts A-moll-Sonate sogar zur Annahme einer Bewegung in überlangen Zeiten zwang, muß hier, wo fortgesetzt erst zwei ein Motiv bilden, für die Wahl des als Einheitsmaß ausschlaggebend werden. Die entschiedene Allegro-Wirkung des Sätzchens beruht auf der sofort beginnenden und nicht rastenden Bewegung der Melodiestimme in lauter Unterteilungswerten zweiten Grades, denen auch zunächst die Unterstimmen, so oft sie einsetzen, mit der gleichen Bewegungsart beistimmen, sodaß eine Bewegung in -Werten wenigstens zunächst gar nicht zur Geltung kommt.

Die Melodielinie ist zwar eine dem Mozartschen Motiv sehr ähnliche, sofern sie zum Schwerpunkte aufsteigt und dann teilweise wieder zurückfällt. Aber die beginnende Tonrepetition (d d) ist melodisch ein Verharren auf der Stelle und das Emportreten umspannt nur eine Sexte und geschieht nicht legato, sondern staccato, sodaß der Eindruck kontinuierlicher Steigerung durch den des Hinwegspringens über die dazwischen liegenden Tonstrecken entsteht. Das Zurücksinken um eine Terz geschieht legato (kontinuierlich) und wirkt als Länge ( ), wodurch der Schwerpunkt deutlich wird. Die absolute Tonhöhe ist eine erheblich mehr mittlere, als in dem Motiv Mozarts (entscheidend ist für den Eindruck besonders die Höhe der Schwerpunktnote, die eine Septime tiefer liegt als dort). Die harmonische Verwandtschaft der Töne erweist nicht den ersten, sondern den zweiten Ton als Prim und bestimmt als erste Harmonie den G-dur-Akkord mit Einschaltung einer leicht durchgehenden dissonanten Note (a), der sich in den Unterstimmen a und c ebenfalls nur durchgehend gesellen, sodaß auch hier der erste Akkord als

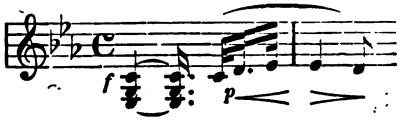
Digitized by Google

Tonika verstanden werden kann und durch die Fortsetzung bestätigt wird.

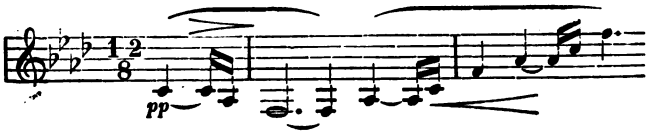
Zur Veranschaulichung der verschiedenen Wirkung solcher gleichmäßig zum Schwerpunkt ansteigenden und wieder zurückfallenden Melodielinien und unregelmäßigeren diene zunächst der Anfang von Beethovens op. 14. I:



Die unruhige Zickzacklinie der Melodiebewegung dieses Motivs, die gleich zuerst (vor dem Schwerpunkt) in die Oktave hinauflangt und dann im Zurückfallen noch zweimal sich nach oben festzuhalten sucht, giebt sogleich von allem Anfange an diesem Satze etwas hastig erregtes, flackerndes, demgegenüber später eintretende glatte Linien besänftigend, applanierend wirken müssen. Und nun halte man daneben weiter, z. B. den Anfang der Sonate pathétique, das schmerzlich zuckende Motiv, das nach dem harten, erbarmungslosen Schlage des Schicksals die Hände flehend emporstreckt:



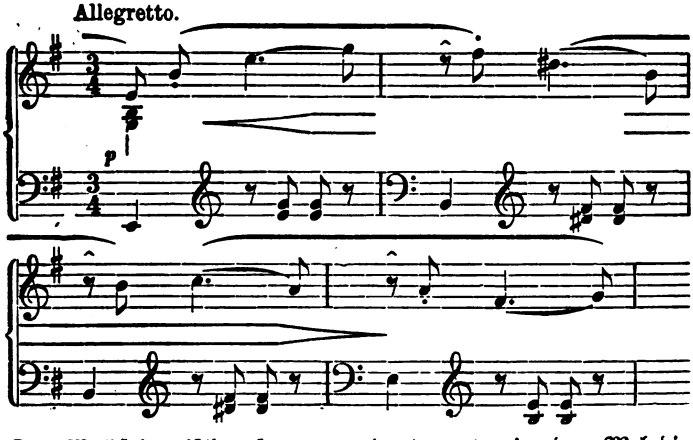
wo die ruhige Linie des stufenweisen Aufsteigens in der Skala durch die rhythmischen Wirkungen zerrissen wird; oder den Anfang der Sonata appassionata, der mit seinem ersten schmeichelnd gleitenden Motiv resigniert zusammensinkt, um im zweiten sehnsüchtig, von neuem hoffend, sich aufzurichten:



Ich kann nicht beabsichtigen, hier auch nur die wichtigeren Typen zu erläutern und unter Berufung auf die wenigstens ungefähr charakterisierten Wirkungen der einzelnen Faktoren

Digitized by Google

zu deuten. Es kam mir nur darauf an, durch Aufzeigung an ein paar konkreten Motiven klar zu machen, was unter dem „Inhalte“ der miteinander zu vergleichenden Zeiteinheiten zu verstehen ist. Die angeführten Beispiele lassen aber z. B. noch nicht erkennen, wie sehr das Zusammenwirken mehrerer Stimmen an dem charakteristischen Inhalte eines Motivs Anteil haben kann, sowohl in harmonischer als in rhythmischer Beziehung; wer jemals das zweite der Beethovenschen Rasumoffsky-Quartette (op. 59, II E-moll) gehört hat, dem wird die faszinierende Wirkung des 3. Satzes unvergeßlich sein, der freilich zu den raffiniertesten Erfindungen der Beethovenschen Rhythmik gehört:

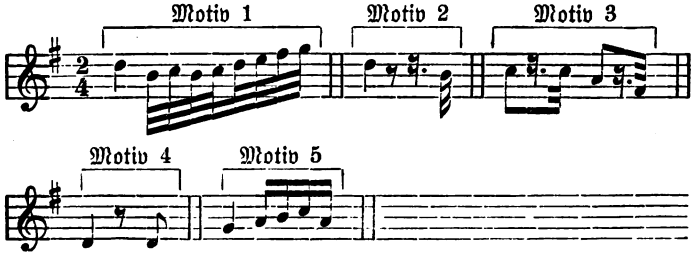


Der Wechsel zwischen legato und staccato in der Melodie, die Vorhaltsbildungen über die gerade auf den Schwerpunkt treffenden Pausen hinweg, die fortgesetzt starke Auftaktigkeit, die Emphase der im Auftakt stehenden längsten Noten, das Schwebende der immer auf ganz leichte Werte eingreifenden Mittelstimmen, und alles dies nur durch die leichte Markierung der Taktschwerpunkte durch den Baß überhaupt zu verstehen möglich — das sind Verhältnisse, deren volle, eingehende Erörterung umfangreiche Monographien bedingen würde. Die Zeit wird solche Monographien unzweifelhaft bringen und

Digitized by Google

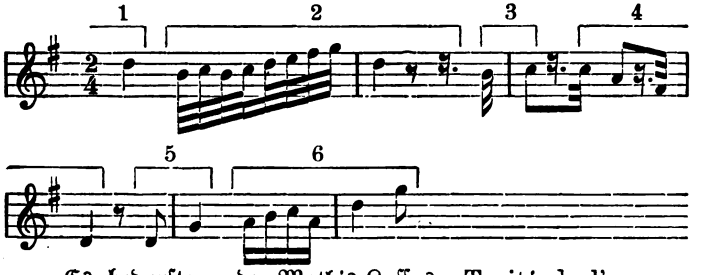
ich wüßte nicht, warum man dieselben für weniger notwendig halten sollte, als solche über schwer verständliche Dichterwerke.

Indem wir also den Nachweis der Grenzen und des Inhaltes der Motive in jedem Einzelfalle Spezialanalysen der Werke überlassen, haben wir uns vielmehr die Frage vorzulegen und ihre Beantwortung zu versuchen, wie aus der Vergleichung der Inhalte von Motiven größere musikalische Formen zustande kommen. Daß *nicht ein Motiv und ein Takt* in dem Sinne *identisch* sind, wie die *Lobesche* vierbändige „Kompositionslehre" auch in ihrer Neubearbeitung durch H. Kretzschmar es darstellt, muß freilich so scharf wie nur möglich betont werden. Es heißt da (I. S. 9): „Motiv ist *eigentlich* (!) das kleinste selbständige Glied eines musikalischen Gedankens. Das Motiv kann einen Teil des Taktes ausmachen, es kann mit dem Takte zusammenfallen; es kann drittens mehr betragen als einen Takt. *Nur aus praktischen Gründen identifizieren wir hier Takt und Motiv und nennen den Figurengehalt eines Taktes: Motiv.*" Es ist ein Unglück für die Musik studierende Jugend, daß solche Lehren in einem weit verbreiteten Werke (der erste Band erschien 1884 in 5. Auflage) zu lesen sind und es ist bedauerlich, daß ein geistvoller Musiker, wie H. Kretzschmar, praktische Gründe anerkennen konnte, eine solche Irreleitung beizubehalten. Wie ernst es dem Verfasser mit dieser Identifikation von Takt und Motiv ist, beweist die Zergliederung des Anfangs von Beethovens G-dur-Quartett, op. 18, II:



anstatt, wie jeder Musiker hört:

Digitized by Google



Es bedurfte weder Mathis Lussys „Traité de l'expression musicale“ (1873) noch Rudolf Westphals „Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit J. S. Bach“ (1880) — die aber beide vor der 5. Auflage von Lobes 1. Band erschienen waren — um die Unhaltbarkeit des taktweisen Lesens nachzuweisen; denn schon vor hundert Jahren sahen J. A. P. Schulz und Heinr. Christoph Koch in Sachen der motivischen Gliederung vollkommen klar und auch Marx ist niemals „aus praktischen Gründen“ soweit von der Wahrheit abgeirrt wie Lobe. Wie recht Westphal hatte mit seiner Behauptung, daß die meisten Musiker von Taktstrich zu Taktstrich lesen, konnte aber wohl durch nichts schlagender bewiesen werden, als durch die Aufstellung eines Lehrsatzes wie des Lobeschen als Ausgangspunkt der Lehre von der thematischen Arbeit!

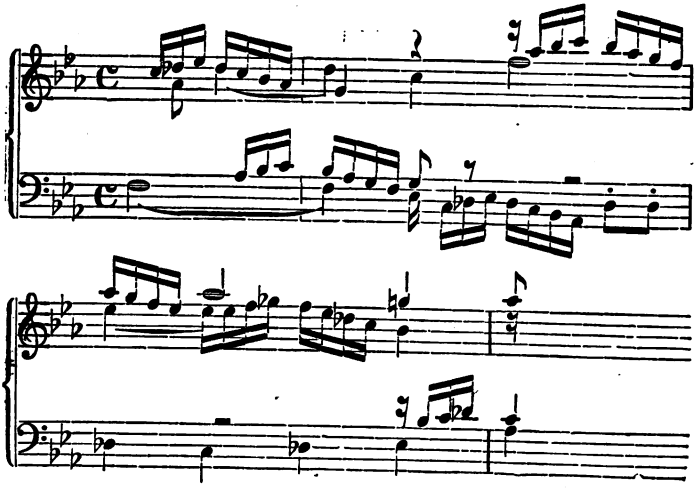
Die Gefährlichkeit einer so im Prinzip falschen Lehre liegt auf der Hand; denn diejenigen, welchen sie eingeimpft werden soll, sind die künftigen Komponisten. Werden diese aber systematisch dazu angelernt, Tonkonglomerate, die zum Teil Ende eines Vorhergehenden und zum Teil Anfang eines Folgenden sind, als Bausteine zu betrachten, aus denen größere Bildungen gefügt werden können, indem man dieselben vervielfältigt (und Lobe giebt wirklich dazu die Anleitung in der denkbar primitivsten handwerksmäßigen Form), so läuft selbst eine gesunde musikalische Begabung Gefahr, in falsche Bahnen geleitet zu werden und fortgesetzt im Schaffen sich selbst mißzuverstehen. Wenn aber erst die Komponisten taktweise erfinden, so darf man freilich den Hörern keinen Vorwurf mehr machen, wenn sie taktweise hören.

Digitized by Google

Unsere gesamte bisherige Analyse der Mittel des musikalischen Ausdrucks basierte, in Uebereinstimmung mit allen älteren und neueren Anschauungen vom Wesen der musikalischen Motive (nur im Widerspruch gegen wenige in trockenem Schematismus verkommene Lehrbücher) auf der Anschauung, daß ein Motiv, wie Fr. Nietzsche einmal treffend definiert hat, die einzelne Gebärde des musikalischen Affekts ist. Ein Motiv ist ein in sich geschlossenes, eine bestimmte Tendenz zeigendes und dieselbe sinnlich anschaulich verwirklichendes musikalisches Geschehnis; mag auch der Inhalt eines solchen Motivs mit Worten schwer und nur mit großer Umständlichkeit darzulegen sein, zufolge der sinnlichen Anschaulichkeit aller musikalischen Mittel wird derselbe wenigstens von dem geübteren Hörer intuitiv erfaßt und wenn auch in komplizierteren Fällen nicht immer im ganzen Umfange so doch wohl in seinem wesentlichsten Elemente begriffen werden. Daß es Klippen giebt, an denen die Auffassung bei mangelnder Schulung für das Verständnis ausnahmsweiser Intentionen des Komponisten scheitern kann, soll nicht geleugnet werden; darauf beruht ebenso der sich nicht abstumpfende sondern zunehmende Reiz, den die höchsten Offenbarungen exzeptioneller Genies wie Bach und Beethoven sogar auch auf den bestgeschulten Musiker ausüben wie die Abneigung der großen Menge gerade gegen Werke und Teile von Werken, welche der hochgebildete Musikfreund am höchsten stellt. Die polyphone Kunst Bachs mit ihrer selbständigen motivischen Entwickelung aller Stimmen, die im Zusammenwirken doch jede für sich gehört sein wollen, stellt freilich an den nur moderne homophone Musik gewohnten Hörer Anforderungen, die er nicht zu erfüllen vermag; für ihn verschmelzen die gegen einander streitenden Rhythmen der Einzelstimmen zu einem einzigen Gesamtrhythmus, der dann in vielen Fugen auf eine glatt fortlaufende Bewegung in lauter gleichen Noten hinauskommt. Da nach Richard Wagners Ausspruch nur Beispiele überzeugen, so stehen hier ein paar Takte aus dem großen Es-dur-Präludium des 1. Teiles des

Digitized by Google

wohltemperierten Klaviers, das eigentlich eine große Doppelfuge ist:



Wer in solchen Stellen eine glatt fortlaufende Sechzehntelbewegung hört oder in dem früher angeführten Beispiele aus Beethovens E-moll-Quartett eine glatt fortlaufende Achtelbewegung, für den sind freilich die Wunderwirkungen der Polyrhythmik ein verschlossenes Buch. Allerdings bedarf es einer starken Anspannung der Aufmerksamkeit und gleichsam einer Vierspaltung des Empfindens, um das buntgestaltige Leben der vier Stimmen Bachs mit dem Willen mitzuerleben, das sehnende Emporstreben des Alt mit dem im synkopierten Vierteln gehaltenen Hauptthema, das schmeichelnde Sechzehntelmotiv, das bald die eine, bald die andere Stimme ergreift, sodaß es sich wie Blumengewinde um das Hauptthema schlingt (es ist der erste Teil des Gegenthemas, dessen zweiter Teil in der humoristischen Tonrepetition des Baß — dreimal des — auftaucht) u. s. w.

Digitized by Google

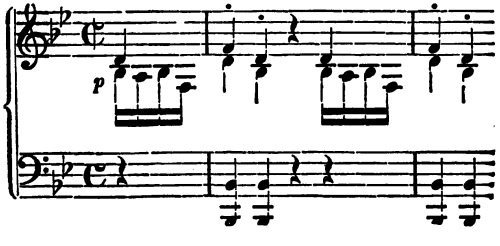
13. Nachahmung.

Einheit in der Mannigfaltigkeit ist immer wieder die Forderung, welche der anschauend genießende Menschengeist an alle Gebilde stellt, die ihm ästhetischen Genuß gewähren sollen. Einheit ohne Mannigfaltigkeit ist Einerleiheit, Mannigfaltigkeit ohne Einheit ist chaotisches Gewirr; beide sind ästhetisch wert- und interesselos. Beide Prinzipien müssen einander auf jedem Spezialgebiete der Kunstwirkung durchdringen, und wie sich das Einerlei der stetigen Tonhöhenveränderung in den bunten Wechsel verschiedener bestimmten Tongebungen zerlegen mußte, die wieder in den harmonischen Beziehungen eine neue Einigung fanden, aber nur um im Wechsel der harmonischen Bedeutung sich wiederum mannigfach zu spalten, und wie die gleichmäßige Gliederung des Rhythmus nur wieder eine Einheit vorstellt, innerhalb deren die metrische Wertung und die rhythmische Hemmung und Beschleunigung erst einen Sinn bekommen, so fordern wir auch von den einander gegenübergestellten kleinsten konkreten musikalischen Gebilden, zu denen diese Einzelwirkungen der Elemente sich verdichten, wiederum Einheit und Mannigfaltigkeit. Sowenig die Ersetzung der stetigen Tonhöhenveränderung durch Einzeltöne verschiedener Höhe dem ästhetischen Bedürfnis genügen könnte, wenn nicht diese Einzeltöne unter einander in wohlerkennbaren Verhältnissen (eben den harmonischen) ständen, ebensowenig kann eine Folge verschiedener Einzelmotive ästhetisch wertvoll scheinen, wenn nicht zwischen ihnen ebenfalls enge Beziehungen erweisbar und dem auffassenden Geist direkt verständlich sind. Eine gewisse Einheitlichkeit derselben ist zwar durch die Einheit des Zeitmaßes gegeben, auf welche wir den Begriff des Motivs basierten, auch durch die Einheit der Tonart, welche wenn auch nur im weiteren Sinne der Tonalität als bleibend angenommen ist, soweit ein und dasselbe Tonstück reicht, desgleichen das Weitergehen der regelmäßigen metrischen Wertungen. Aber

Digitized by Google

damit sind die letzten Forderungen noch nicht gestellt. Durch den Zusammenschluß der Einzelelemente des Ausdrucks zu der neuen Einheit des Motivs, an dessen Zustandekommen sie alle irgendwie beteiligt sind, haben wir einen durchaus für sich bedeutsamen *neuen Ausgangspunkt* für weitere ästhetische Betrachtungen bekommen; die Motive mit allen ihren Eigenschaften, d. h. der melodischen Umrißlinie, der rhythmischen Struktur, dem harmonischen Gehalt, ja ihrer Dynamik, ihrer Klangfarbe, kurz mit allem, was ihnen als wirklich klingender Musik anhaftet, sind nunmehr im Hinblick auf größere Formen, die sich aus ihnen bilden sollen, *kleinste Einheiten*, aus denen größere gefügt werden. *Das Motiv ist der Ausgangspunkt der thematischen Konstruktion*; die Einzelmotive sind also zunächst das Mannigfaltige, dessen Zusammenschluß zu den höheren Einheiten des Themas und weiter darüber des aus mehr als einem Thema bestehenden selbständigen Tonstücks oder doch eines für sich abgeschlossenen Teils (Satzes) eines solchen wir nunmehr in Frage zu ziehen haben.

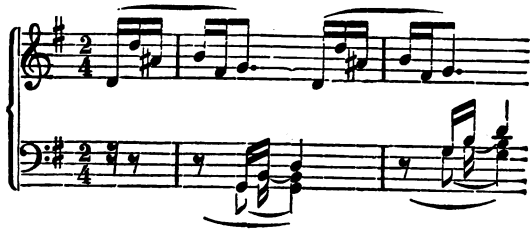
Das einfachste Verhältnis, das der auffassende Geist an zwei einander folgenden Motiven erkennen kann, ist dasjenige der *Identität*, der vollständigen Uebereinstimmung, sowohl der melodischen Zeichnung als der absoluten Tonhöhe (und zwar in allen zusammenwirkenden Stimmen), der rhythmischen Struktur, der Dynamik und Klangfarbe, sodaß also als einziges Unterscheidende die zeitliche Folge übrig bleibt, sofern wir erst das eine und dann das ihm vollständig gleichende zweite zu hören bekommen, also die getreue Nachbildung, die *Wiederholung*, wie z. B. zu Anfang von Beethovens B-dur-Sonate op. 22:



Digitized by Google

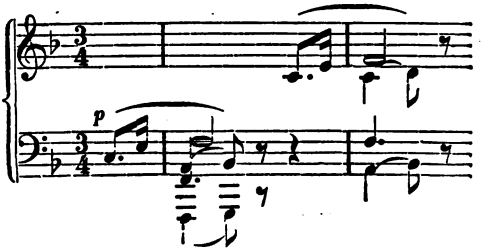
Die direkte Folge des Erkennens der Uebereinstimmung der beiden Motive ist die Annahme des Verhältnisses von *Aufstellung und Beantwortung* für dieselben, d. h. ihre Zusammenschließung zu einer höheren Einheit, welche durch den Eintritt des zweiten zu stande kommt, durch das zweite ihren Abschluß erfährt, d. h. *die Zuweisung der metrischen Qualität des größeren Gewichts an den Taktschwerpunkt des zweiten Motivs*. Es leuchtet ein, daß damit mindestens für eine große Zahl von Fällen, nämlich alle diejenigen, bei denen nicht seltenere irreguläre Formen des Aufbaues vorliegen, eine feste Grundlage für den weiteren Verfolg der thematischen Entwickelung gegeben ist; denn gewöhnlich wechselt das metrische Gewicht der Takte in derselben Weise regelmäßig, wie dasjenige der kleinen Werte. Mit andern Worten: wir wissen mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit, daß der nun zunächst folgende Takt wieder ein leichter sein wird, dem wieder ein schwerer folgt. Ob freilich die folgenden zwei Takte wieder als Antwort auf diese ersten zwei verstanden werden müssen, ist damit noch nicht durchaus entschieden, wie wir weiterhin sehen werden.

Ist das zweite Motiv nicht eine ganz getreue Wiederholung des ersten, weicht es auch nur in einem Element ab, so macht sich neben der Uebereinstimmung der Widerspruch, also neben der Einheit die Mannigfaltigkeit bemerkbar, ohne daß aber darum die Möglichkeit in Frage gestellt würde, das zweite als Antwort auf das erste zu verstehen, z. B. im Anfang von Beethovens Sonate op. 14. II:



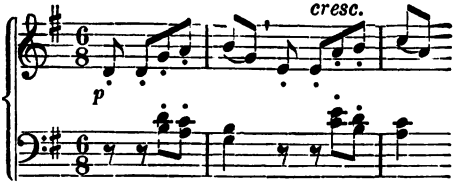
Digitized by Google

wo nur die ergänzend nach den Taktschwerpunkten eintretende Unterstimme das zweite Mal in die höhere Oktave hinaufrückt, oder zu Anfang der Sonate op. 54 Beethovens:



wo das ganze Motiv in sämtlichen beteiligten Stimmen in die höhere Oktave gerückt ist. Auch in diesen Fällen wird man noch immer von einer wirklichen Wiederholung sprechen, da die Verschiedenheit der Oktavlage zufolge der Identität der Harmoniebedeutung der Oktavtöne nur als eine geringfügige Veränderung der Klangfarbe erscheint.

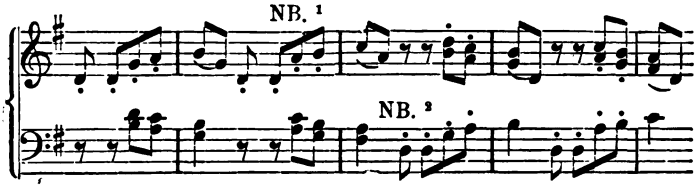
Wird dagegen das Motiv bei seinem zweiten Auftreten auf eine andere Tonstufe gerückt, sodaß außer der Veränderung seiner Höhenlage auch sein harmonischer Sinn verändert wird, wie z. B. in dem schon mehrmals angezogenen (op. 49 I):



so spricht man anstatt von einer Wiederholung des Motivs vielmehr von einer Nachahmung (Imitation) desselben. Natürlich gehört die ganz getreue Reproduktion aber auch in die Kategorie der Nachahmung; sie ist aber für den Aufbau von Themen aus Motiven die nur ausnahmsweise angewandte und kommt erst für die allergrößten Formbruchstücke allgemeiner zur Anwendung, nämlich als Wiederkehr bereits dagewesener Themen, wie wir später sehen werden.

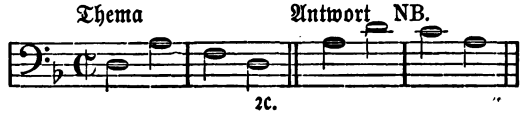
Digitized by Google

Nachahmung ist also Uebereinstimmung von Motiven in einer größeren oder geringeren Zahl der den Inhalt derselben bildenden Elemente. In dem letzten Falle ist nur die Tonhöhe um eine Stufe in der Skala verschoben, dadurch aber der harmonische Sinn des ganzen Motivs verwandelt; er repräsentiert eine Subdominantvertretung (Sp) anstatt der tonischen Harmonie, A-moll statt G-dur. Damit ist die Grenze noch lange nicht erreicht, bis zu welcher die Abweichungen gehen können, ohne daß die Möglichkeit aufhört, das eine als Antwort auf das andere zu verstehen. So können einzelne Intervalle innerhalb des Motivs erweitert oder verengt werden, indem sich zugleich der Abstand der Begleitstimme verändert wie hier (in derselben Sonate):



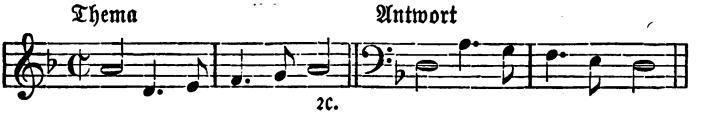
Hier ist bei NB[1] das zweite Intervall der Oberstimme eine Quinte statt eine Quarte und die Begleitstimmen rücken eine Stufe tiefer statt höher und bei NB[2] folgt eine freie Vertauschung der Stimmen gegeneinander, bei welcher kaum bemerkt wird, daß nicht die thematische Unterstimme, sondern die nun oben stehende Begleitung die weibliche Endung des Motivs ausführt.

Veränderungen einzelner Intervalle sind sogar für eine der strengsten Formen des imitierenden Kontrapunkts, nämlich die Fuge, unter Umständen, deren Erörterung hier nicht möglich ist, selbstverständlich, z. B. bei Bach, Kunst der Fuge II:

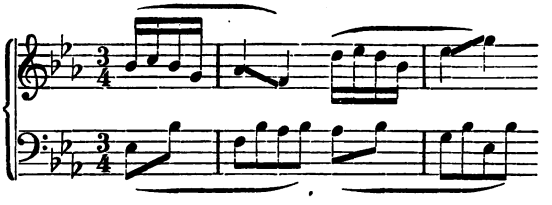


Digitized by Google

Schließlich ist sogar die vollständige Umkehrung eines Motivs eine wohlverständliche Form der strengen Nachahmung desselben, z. B. daselbst V:



Und nun verstehen wir, wie selbst die umgekehrte Richtung einzelner Teile der Melodiebewegung noch als Nachahmung wirken kann, z. B. Mozart Sonate B-dur (Köchel 282):

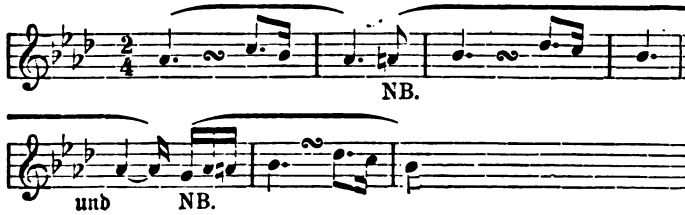


Alle bisher betrachteten Abweichungen betrafen die Veränderung der Tonhöhe bei strenger Beibehaltung aller rhythmischen Elemente; diese sind in der That bei weitem die häufigsten mit dem Namen der Nachahmung belegten Formen der Umwandlung eines Motivs. Die umgekehrte Kombination, die Veränderung der Rhythmik bei bleibender Melodiegrundlage ist selten innerhalb des Aufbaues eines Themas, dagegen etwas durchaus gewöhnliches für die verzierte Wiederholung ganzer Themata; da bildet sie die Hauptgrundlage der einfachsten Form der sogenannten Variation, allerdings aber auch mit erheblichen Einschränkungen, sofern wohl eine Andersgestaltung der rhythmischen Figuration, der Unterteilungen 2c. auch der Taktart, aber nicht eine Verschiebung der metrischen Qualitäten der melodischen Stützpunkte ohne Gefährdung der Erkennbarkeit des Themas möglich ist.

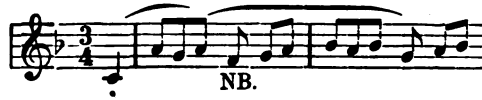
Etwas ganz gewöhnliches sind aber auch innerhalb des Thema-Aufbaues (d. h. bei direkter Gegenüberstellung von Motiven als Frageſtellung und Antwort) kleine rhythmische

Digitized by Google

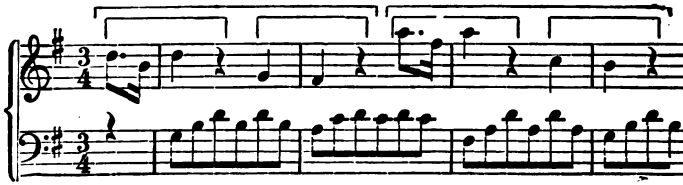
Veränderungen, besonders die Bereicherung des Auftaktes z. B. (Beethoven op. 10. I):



oder (op. 2. I. Trio des Scherzo):



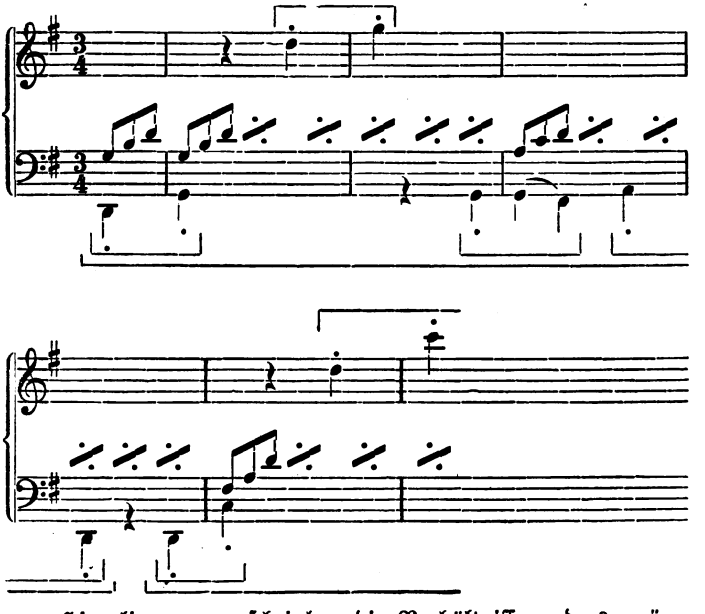
Wo eine leicht erkennbare Nachahmung der einander direkt folgenden Motive nicht vorhanden ist, entsteht für den auffassenden Geist zunächst Unsicherheit über die metrische Qualität der ersten Taktschwerpunkte, die aber in solchen Fällen zu Anfang eines Satzes oder Themas zumeist schnell dadurch gehoben wird, daß sich eine Nachahmung zweitaktiger Bildungen herausstellt, z. B. (Mozart Sonate G-dur, Köchel 283):



Hier erkennt das Ohr, daß das 3.—4. Motiv Nachahmung des 1.—2. Motivs sind, aber nicht ganz streng, da das zwischen dem 1.—2. Motiv der Oberstimme liegende Intervall eine Quinte, das zwischen dem 3. und 4. Motiv dagegen eine Sexte ist und auch die arpeggiert begleitende Unterstimme nicht streng sondern frei nachahmt; denn in langen Noten ausgedrückt wäre der Inhalt der Begleitung:

Digitized by Google

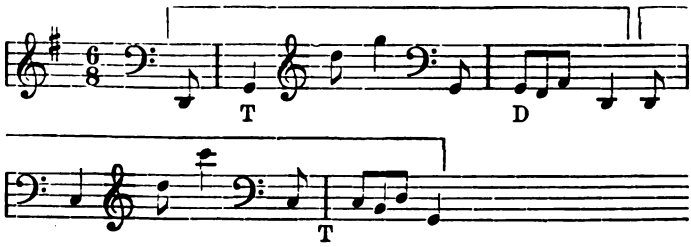
Das Antwortverhältnis dieser beiden zweitaktigen Stücke bedingt für den schwersten Wert des zweiten eine gesteigerte Schlußwirkung, d. h. die metrische Qualität von Schwer in einer ebenso weiter gefaßten Bedeutung, wie der schwerere von zwei Takten einer höheren Schlußkraft, ein größeres Gewicht hat als die schwere Zählzeit oder gar der schwere Unterteilungswert. Dies verstärkte Gewicht fällt auf den 4. Takt. Daß der 2. Takt schwerer ist als der erste, ist zwar im Prinzip zu vermuten, muß aber doch in jedem konkreten Falle sich erst durch den Inhalt erweisen. Ein im hervorragenden Maße in dieser Beziehung entscheidendes Moment ist die Harmoniebewegung. Zur Illustration diene das Trio des Menuetts von Beethovens Sonate D-dur op. 10. III:



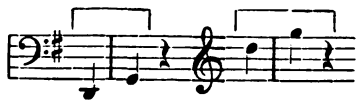
Hier liegen nur scheinbar die Verhältnisse anders, nämlich sofern die imitierte Melodie anscheinend gar vier Takte umfaßt; das Tempo ist aber so schnell, daß die Takte der Notierung nur je eine Zählzeit enthalten, sodaß durch die Notie-

Digitized by Google

rung noch gar nicht die metrische Qualität der Zählzeiten klargestellt ist. Gehören aber zwei dieser Takte zu einem eigentlichen Takt zusammen, so haben wir auch hier wieder als Aufstellung, die nachgeahmt wird, einen Melodieteil von zwei wirklichen Takten. Das Erkennen der metrischen Qualität in der Rangordnung der Taktzeiten muß daher ebenso wie in dem Mozartschen Beispiele von der Harmoniebewegung abhängig gemacht werden. *Schwer sind gewöhnlich die Zeiten, auf welchen die Harmonie wechselt.* Halten wir diesen Satz fest, dessen Richtigkeit durch alle sogenannten schlichten Durchgangstöne erwiesen wird, deren Wesen ja in ihrem Eintritt auf metrisch leichte Werte oder Unterteilungswerte beruht, so erkennen wir, daß nicht der zweite, sondern der *erste* Taktstrich in Beethovens Notierung den Schwerpunkt des ersten wirklichen Taktes markiert, sodaß, wenn wir statt $^3/_4$ vielmehr $^6/_4$ oder mit Verkürzung der Werte $^6/_8$ Takte notierten, der auszulassende Taktstrich nicht der erste sondern der zweite wäre:

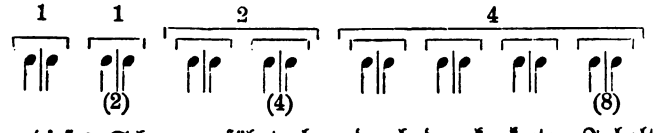


In diesem Falle erweist sich noch obendrein die Imitation im Kleinen irreleitend. Erkennt man nicht gleich, daß die Takte der Notierung nicht wirkliche Takte sind, sondern nur je eine Zählzeit enthalten, so verleitet die Wiederholung des beginnenden Motivs in höherer Lage:



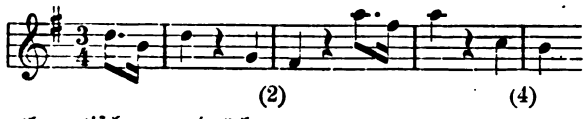
Digitized by Google

das zweite als Antwort auf das erste, also als schwerer zu verstehen, womit für den ganzen Aufbau eine falsche Grundlage gewonnen wird. Der bewährte Führer durch die Irrgärten der motivischen Bildungen ist aber in solchen Fällen, wo die Imitation größere Strecken begreift, die Harmonie. Dennoch wird die Nachahmung im kleinen nicht übersehen, aber mit Rückwärtsbeziehung des Nachfolgenden auf das Vorausgehende; die echoartige Wiederholung bedeutet in solchem Falle ein Aufstützen des auf die leichte Zeit Nachfolgenden auf das in die vorausgehende schwere Zeit fallende, ähnlich den Fällen, wo eine auf die schwere Zeit fallende Dissonanz erst noch mit der nachfolgenden leichten ihre Auflösung findet. Damit ergiebt sich nun der neue Begriff des „Anschlußmotivs", eine hochbedeutsame Bildung, welche nur scheinbar dem Kardinalsatze der Metrik widerspricht, daß alle leichten Zeiten im Prinzip Auftakte, d. h. zur nachfolgenden schweren überführende sind. Ein Widerspruch gegen das Prinzip liegt darum nicht vor, weil die zwingenden Gründe für die Andersdeutung klar zu Tage liegen. Im nackten metrischen Schema ist die leichte Zeit immer Auftakt, weil die Begriffsbestimmung des metrischen Gewichts überhaupt in nichts anderem besteht als in der Aufweisung des Verhältnisses von Aufstellung und Antwort. Hätte das Zusammenwirken der verschiedenen am Zustandekommen des konkreten Motivs beteiligten Faktoren keine Macht über das Metrum, so gäbe es nur ein einziges Schema, innerhalb dessen sich aller Aufbau vollziehen müßte, nämlich das absolut symmetrische:

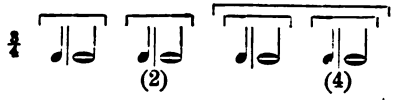


Aber dieses Schema erfährt eben durch den konkreten Inhalt die mannigfaltigsten Umgestaltungen, ohne darum seine grundlegende Bedeutung zu verlieren. Während das Mozartsche Beispiel ihm ganz entspricht:

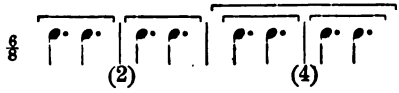
Digitized by Google



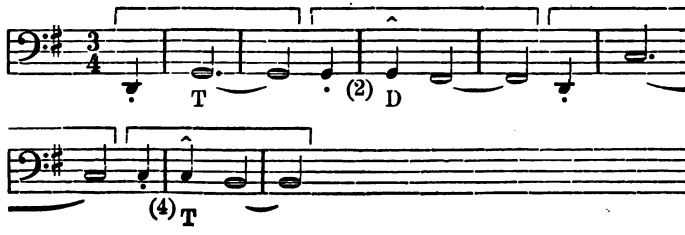
d. h. theoretisch ausgedrückt:



was sich ja nur durch die ausführlich besprochene Verdoppelung der schweren Zeit von dem in gleichen Vierteln gehenden Schema unterscheidet, liegt in dem Beethovenschen Beispiel eine stärkere Abweichung insofern vor, als der beginnende Auftakt nur Unterteilungsauftakt ist, also wenn wir die verkürzte Notierung festhalten, mit Ignorierung der Unterteilungen:

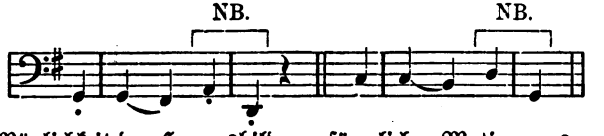


die so scharf gerügte und als falsch verworfene taktweise Motivbestimmung erscheint! Wir sind hier bei einem wichtigen Streitobjekte angelangt, das ein weiteres Stillstehen zur gründlichen Klärung der Frage fordert. Ein volles Verstehen der Notwendigkeit, hier trotz Aufrechterhaltung des Prinzips der Auftaktigkeit der leichten Werte Rückwärtsbeziehungen der leichten Zeiten eintreten zu lassen, sichert für die Folge nicht nur die Fernhaltung von Mißverständnissen, sondern eröffnet auch die Aussicht auf eine friedliche Ausgleichung der noch bestehenden Gegensätze in der Theorie der Formenlehre. Reduzieren wir das Beethovensche Thema auf eine einfachere, den Inhalt in seinem wesentlichen Bestande konservierende Form:



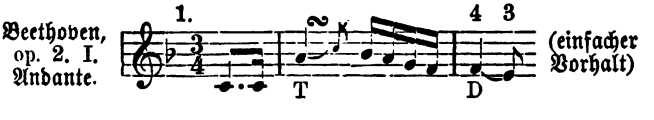
Digitized by Google

so wird gewiß kein Zweifel über die metrischen Verhältnisse aufkommen können. Fraglich kann nur sein, ob nicht eine Belebung der langen Stillstände durch motivische Figuration, wie Beethoven sie giebt, notwendig die Loslösung neuer Auftakte bedingen muß, eine Ansicht, welche die meine war zur Zeit meiner ersten Phrasierungsausgaben; doch konnte ich selbst vielfach bei solchen Deutungen das Gefühl eines gewissen Zwanges, eine der Konzeption des Komponisten fremde Unruhe nicht los werden. Endlich wurde mir durch Bildungen, die jede Auslegung im Sinne von Auftakten ausschließen, nämlich solche bei großen Ruhepunkten, wie hier im 4. und 8. Takt von Beethovens Notierung:

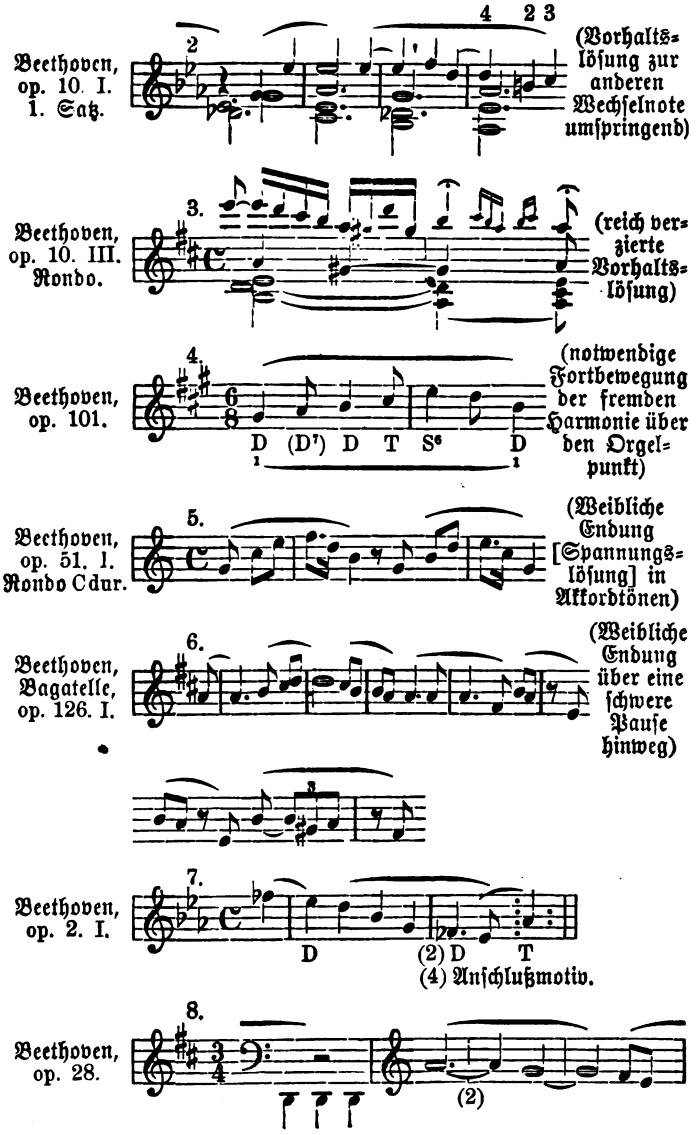


die Möglichkeit der Herausbildung förmlicher Motive aus weiblichen Endungen verständlich und, war meine Freude keine geringe, endlich die Formel für die Definition solcher Anhängsel gefunden zu haben.

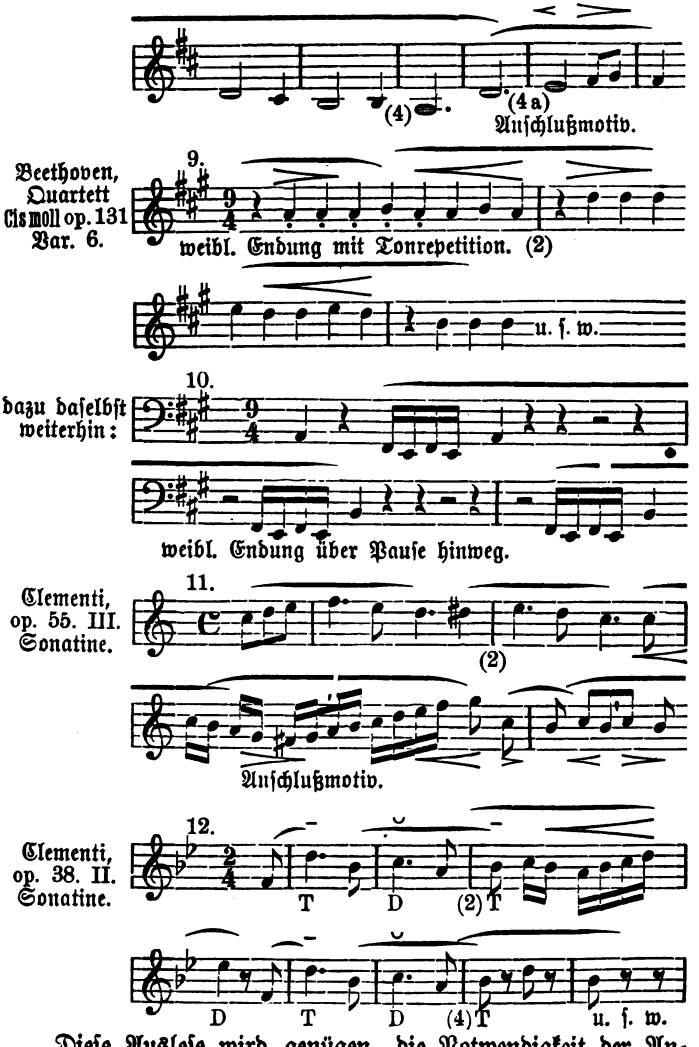
Es giebt also thatsächlich eine Rückwärtsbeziehung ganzer Motive, wie es eine Rückwärtsbeziehung einzelner den Schwerpunktnoten folgenden Töne giebt; eine Stufenfolge, die von der unweigerlich verlangten Vorhaltslösung über die denselben analog gebildeten Spannungslösungen innerhalb des Akkords (durch Zurücksinken in den Grundton u. dergl.) zu mehrtönigen (reicher figurierten) Endungen, zu wirklichen Motivbildungen mit absteigender, negativer Tendenz fortschreitet, wird uns auch noch Bildungen als in dieselbe Kategorie gehörig erscheinen lassen, in denen sogar eine positive Tendenz sich bemerkbar macht und die dennoch nicht zu Auftakten, zu Vordergliedern eines folgenden Aufbaues werden, sondern ebenfalls rückwärts bezogen werden müssen:



Digitized by Google



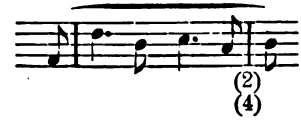
Digitized by Google



Diese Auslese wird genügen, die Notwendigkeit der Annahme solcher Möglichkeit der Rückwärtsbeziehung von Motiven, also von Anschlußmotiven zu erweisen. Besonders instruktiv sind die beiden letzten Clementischen Beispiele. Das zwölfte beginnt mit dem schweren Takt, bezw. da es so schnell geht, daß wir

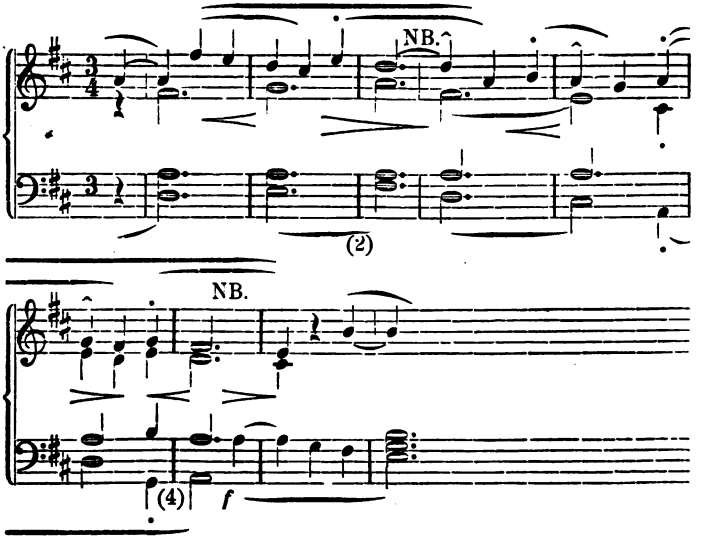
Digitized by Google

auf jeden Takt nur eine Zählzeit rechnen dürfen: es beginnt mit der schweren Zeit, was übrigens strenggenommen erst Takt 8 der Notierung mit Bestimmtheit ergiebt und zwar durch die bereits auf Takt 7 eintretende abschließende Tonika. Wir haben zwei einander streng nachgebildete, zweitaktige Melodieteile vor uns, deren Kern notengetreue Wiederholung zeigt



die sich daher lediglich durch die füllenden Anschlußmotive unterscheiden, deren erstes (Takt 2) nachträglich den Ganzschluß in einen Halbschluß verwandelt (!), während das zweite (Takt 4) den Ganzschluß bestätigt. Der ganze Satz ist übrigens sozusagen eine theoretische Klarstellung der Natur des Anschlußmotivs, das er in den mannigfachsten Spielarten vorführt. Ueberhaupt ist vielleicht Clementi der Komponist, welcher die selteneren metrischen Konstruktionen, die sich fortsetzen, ohne doch die Symmetrie zu stören, mit dem klarsten Bewußtsein durchgeführt hat. Bei Beethoven sind längere eigentliche Anschlußmotive (wie das obige Nr. 8) selten, während er alle Arten der Durchbrechung der strengen Symmetrie beherrscht wie kaum ein zweiter Meister, besonders aber in der Erzwingung ausnahmsweiser Motivbegrenzungen mit langen Noten im Auftakt und Pausen auf den Taktschwerpunkt durch die Logik des harmonischen Zusammenhangs unerreicht ist; daß solcher Zwang des Hinüberbeziehens über die natürlichen Gliederungsmittel außerordentliche emphatische Wirkungen hervorbringen muß, ist nach den Ergebnissen unserer Untersuchung der einzelnen Faktoren des Ausdrucks klar. Ebenso ersichtlich ist freilich, daß in vielen Fällen der Komponist von mittelmäßigen Spielern und Hörern nicht verstanden werden wird. Schon die Neigung Beethovens zur Polyrhythmik mit starker Differenzierung der Motivgrenzen gleichzeitig arbeitender Stimmen setzt oft seine Faktur der Gefahr des Mißverstehens aus, z. B. in dem Menuett von op. 10, III:

Digitized by Google



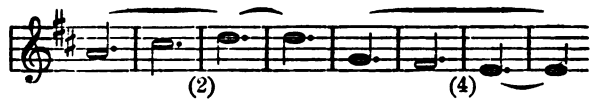
Auch hier enthält jeder Takt nur eine Zählzeit und zwar ist die beginnende Zählzeit die schwere, wie die bleibende Harmonie von Takt 3—4 und 7—8 der Notierung verrät. Nun bildet aber die Oberstimme ausdrucksvolle längere weibliche Endungen in diesen Takten der Notierung (aus 3 nach 4 und aus 7 nach 8 hinüber), deren volle Auffassung dadurch erschwert wird, daß beidemale die Begleitstimmen früher weitergehen, das zweite Mal (Takt 7—8) der Baß sogar vor der neuen Zählzeit. Und doch wird der Komponist ebensowenig zu seinem Recht kommen, wenn der Hörer das frühere Weitergehen der Begleitung nicht bemerkt, als wenn er die langen Endungen, die durchaus nur als Nachbildungen der minder langen der übrigen Takte erscheinen, nicht bemerkt.

Das Beispiel ist auch geeignet, zu zeigen, daß die Motivbildung, von welcher, wie wir sahen, in letzter Linie die Auffassung der größeren Formen abhängt, nicht in der Weise an die Zeiteinheiten des Metrums gebunden ist, daß durchweg der Ausdrucksgehalt einer Zählzeit oder — wie wir statuiert, in Sätzen großen Stils einer höheren Einheit von mehreren

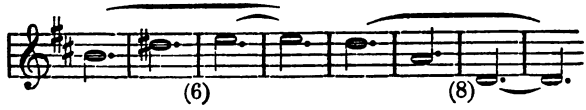
Digitized by Google

Zeiten als einzelne „Geste“ verstanden würde und im übrigen nur die metrische Anordnung dieser Gesten in Frage käme, ihr Frage- und Antwortverhältnis. Vielmehr ist zu bemerken, daß ähnlich wie wir ein Pulsieren des Rhythmus in zusammenfassenden größeren und unterteilenden kleineren Werten gleichzeitig verlaufend und gleichzeitig wirkend und verstanden sahen, so auch die Motivbildung, die musikalische Gestikulation gleichzeitig größere und kleinere Linien zeichnet, nicht nur in verschiedenen Stimmen, sondern in derselben Stimme, z. B. hier in der Oberstimme. Deutlich erkennbar ist hier die Fortbildung eines eigentlich nur eine Zählzeit füllenden Motivs, also eines Unterteilungsmotivs, dessen melodische Zeichnung die Abwärtsbewegung durch drei Stufen und dessen rhythmisch-dynamische Natur diese ist

Aber diese Form der Motivbildung erscheint nur wie eine durchgeführte Manier, mit der die Zeichnung größerer Linien gemacht ist, wie die graphische Kunst Punktiermanier und Linienmanier 2c. unterscheidet, oder wie leichtes Wellenkräuseln über tiefer gehenden Wogenschlag zu beobachten ist; deutlich erkennen wir in den notierten 8 Takten eine größere ausdrucksvolle Geste, die sich zurückführen läßt auf



deutlich sich in zwei Hälften gliedernd, eine emporstrebende und eine zurücksinkende, letztere als Beantwortung durch die Umkehrung wirkend, beide aber wieder zu höherer Einheit verschmelzend durch die Nachbildung der folgenden 8 Takte der Notierung, deren Kern ist:



Digitized by Google

Ganz die gleiche Doppeltheit der motivischen Gestaltung, im kleinen und im großen, und wohl auch noch über die Zwiefältigkeit hinaus ist mehr oder minder deutlich in aller guten Melodiebildung zu erkennen. Als bekannte auffallende Beispiele nenne ich die ersten Sätze der C-moll-Symphonie und der A-dur-Symphonie Beethovens, bei denen man, wenn man von ihren festgehaltenen Motiven spricht, die Unterteilungsmotive meint bezw.

Wenn wir uns auch versagen müssen, an konkreten Beispielen diesen Motivbildungen im kleinen und großen weiter nachzugehen und das Prinzip der Nachahmung als in allen Dimensionen des Gestaltens sich offenbarend nachzuweisen, so werden die betrachteten Beispiele schon genügen, um deutlich erkennen zu lassen, daß für das Zustandekommen größerer musikalischen Formen nicht dieser oder jener einzelne der in ihrem Sonderwirken erörterten Faktoren, sondern ihr Zusammenwirken in der Hinstellung lebensvoller, für sich schon kleine Gebilde vorstellender Formbruchstücke in Betracht kommt, welche zu größeren zusammengefügt immer wieder neue Einheiten ergeben, deren Vergleichung und Zusammenbeziehung größere erwachsen läßt. Wie das Mikroskop dem staunenden Naturforscher alles organische Werden und Wachsen als aus dem unbewaffneten Auge nicht erkennbaren regelmäßigen Zellenbildungen heraus sich entwickelnd zeigt, so zeigt auch das Bilden des Künstlers eine innere Regelmäßigkeit der Struktur, welche man eine organische nennen möchte und oft so genannt hat.

Der Umfang des überhaupt der Musik verfügbaren Tongebietes (vergl. S. 29 ff.) und der Umfang der einzelnen zum Vortrag der Melodien berufenen Organe, seien diese Singstimmen oder Instrumente, setzt nun aber der Erweiterung der melodischen Konturen eine Grenze; wenn auch über die zwei Dimensionen, welche wir an den letztgegebenen Beispielen erkannten, hinausgegangen werden kann und weiter ausgeführte Themen noch eine dritte größte Hauptwelle erkennen lassen, der

Digitized by Google

gegenüber selbst die mehrere Takte umfassenden noch sich in höherem Sinne als Kräuselungen geben, so ist doch damit noch immer nicht das Ganze der Formgebung im großen umschrieben. Ist doch die melodische Zeichnung nur eine der Eigenschaften der Motive, neben der noch eine ganze Reihe anderer den Gesamtinhalt der konkreten Motive mitbestimmen. Sahen wir bereits den zunächst Form gebenden Faktor der Nachahmung sich von der strengen Wiederholung aus mannigfach abstufen bis zur Gegensätzlichkeit und der kaum noch erkennbaren Aehnlichkeit, so werden wir nunmehr den unterscheidenden Merkmalen unsere besondere Aufmerksamkeit zuwenden müssen, um zu verstehen, wodurch größere Formbruchstücke sich deutlich gegen einander abheben, also gesonderte Thementeile und einander im großen gegenübergestellte Themata verschiedenen Charakters jene letzten großen Proportionen übersichtlich gestalten, aus denen sich Riesenbauten wie die neunte Symphonie Beethovens fügen.

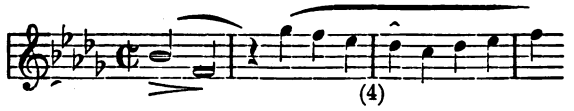
---

14. Kontrast. Konflikt.

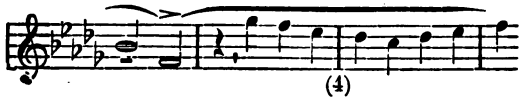
Bis in die kleinsten Elemente der Figuration machten sich uns neben einigenden Beziehungen differenzierende als unerläßliche Vorbedingung des Zustandekommens ästhetischer Wirkungen geltend; selbst die schnellsten Unterteilungswerte unterscheiden sich zum mindesten auch in der metrischen Qualität (als schwer und leicht), abgesehen von dem Einzelfalle des Verharrens auf derselben Tonhöhe aber auch ihrer harmonischen Bedeutung nach, sowie dynamisch. Das kontrastierende Element ist bereits in großem Maße formgebend, wenn es sich um das Zustandekommen eines Motivs von charakteristischem Ausdruck handelt; die Unterschiede der Tonhöhenlage, die Verschiedenheiten der Dauer der einzelnen Töne, die Abwandlung der Dynamik, die Bewegung der Harmonie sind Mittel der Kontrastierung

Digitized by Google

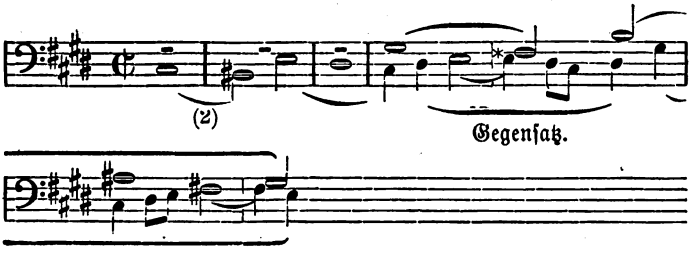
auch der kleinſten Elemente, aus denen das einzelne Motiv beſteht. Die abſichtliche Unterſcheidung von Motiven ſetzt aber wiederum den Kontraſt der konſtitutiven Elemente in höherem Maße voraus. Bach baut das Thema ſeiner B-moll-Fuge:



aus zwei ſich ſcharf gegeneinander abhebenden Motiven auf; deren eins in Halben, das andere in Vierteln ſich bewegt; auch wenn man die beiden Halben nicht zu einer weiblichen Endung zuſammengehörig verſteht:

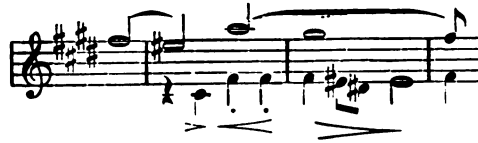


bleibt dieſes kontraſtierende Element, wenn auch nicht zwiſchen den beiden Motiven, ſondern vielmehr als Uebergang in die figurativen Viertel im Verlaufe des zweiten. Jeder neue Themaeinſatz markiert ſich während des Fortgangs der weiterhin mit Achteln untermiſchten Viertelbewegung deutlich durch die beginnenden beiden halben Noten und die folgende Viertelpauſe, ſo daß die Thema-Einſätze überall mühelos erkannt und verfolgt werden. Solche Kontraſtierung iſt aber weniger für die Teil-Motive eines Themas als für Thema und Gegenthema wichtig; ſie iſt beinahe ſelbſtverſtändlich für den darum „Gegenſatz" genannten erſten Kontrapunkt in der Fuge z. B. (Bach, Cis-moll-Fuge im 1. Teil des Wohlt. Kl.):



Digitized by Google

noch mehr für die oft auch selbständig durchgeführten, jedenfalls aber stets später zusammengebrachten Gegenthemen der Doppel-Fuge, z. B. (daselbst):



Handelt es sich bei der Kontrastierung der Motive im polyphonen Stil in erster Linie um die Erleichterung des Verfolgens der Einzelstimmen, so spielt dagegen die Kontrastierung im modernen Stil eine Hauptrolle zur Verdeutlichung der Konstruktion großer und größter Formen. Bei den allergrößten Formen z. B. der mehrsätzigen Sonate, gleichviel für welche Besetzung bis zur Symphonie, desgleichen auch bei den großen Vokalkompositionen bis zur Messe, geht für die einzelnen Sätze die Kontrastierung soweit, daß als gemeinsames Band oft kaum mehr übrig bleibt als die Verwandtschaft der Tonarten (selten wird von dem Wiederzurückkommen im Schlußsatze auf die Tonart des ersten Satzes abgesehen). Die höhere geistige Einheit, welche außerdem die einander gegenübergestellten Charaktere zusammenschließen muß, läßt sich schwer demonstrieren; man kann nicht einmal sagen, daß sie in der Wahrung derselben Stilgattung für alle Sätze liegt, da tragisches Pathos, beschauliches Schwelgen im Melodischen, rhythmische Pikanterie und der übermütigste Humor mit Glück als Charaktere der einzelnen Sätze einander gegenübergestellt worden sind. Dennoch ist klar, daß ein gemeinsames Etwas doch dazu gehört, das Heterogene zusammenzubringen. Nur in seltenen Fällen haben die Komponisten in einer freien Umgestaltung der Motive diese Einheit gesucht, häufiger in einem Wiederzurückkommen auf den Charakter des ersten Satzes im letzten. Freilich steht aber in manchen Fällen, besonders in älteren Sonaten und Suiten, die Existenz einer wirklichen Einheitlichkeit und Abrundung nicht außer Zweifel.

Digitized by Google

Ehe man dieser schweren Frage der letzten Zusammenschließung absichtlich scharf geschiedener Teile eines Kunstwerks näher treten kann, ist aber festzustellen, worin solche Scheidung der Charaktere in ihren verschiedenen Abstufungen besteht; dabei werden wir natürlich wieder auf die einzelnen Faktoren des musikalischen Ausdrucks zurückverwiesen.

Für den einzelnen Satz einer Sonate oder auch eines größeren Vokalwerks gilt im allgemeinen als Norm die Einheit der Taktart und das Tempo; Abweichungen von dieser Regel kommen zwar vor, bedeuten aber stets eine Annäherung an die sogenannten cyklischen Formen, d. h. an eine Zerlegung in nur lose zusammenhängende Einzelsätze. Bei der großen Bedeutung, welche wir dem verschiedenen Tempo für den Charakter, das Ethos, eines Tonstückes zuerkennen mußten, ist durch den Ausschluß verschiedenen Tempos für Teile desselben Satzes eine gewisse Einheitlichkeit des Charakters von vornherein gewährleistet. Aber es bleiben der den Charakter mitbestimmenden Elemente noch immer genug übrig, um starke Unterschiede trotz gleichen Tempos zu ermöglichen. Zunächst das verschiedene Tongeschlecht, der Gegensatz von Dur und Moll, die harmonische Qualität, die denn auch thatsächlich gern zur Unterscheidung von thematischen Hauptpartien größerer Sätze eingeführt wird; besonders stellen Sätze in einer Molltonart gern dem Hauptthema in Moll eins in Dur gegenüber. Dursätze bringen aber nur selten ein zweites Thema in Moll, und auch Mollsätze verzichten oft genug auf diese Art der Charakterunterscheidung, bedienen sich dagegen der freien Verfügung über verwandte Tonarten gegenteiligen Klanggeschlechts innerhalb der Gestaltung und besonders bei der späteren Verarbeitung der Themen, die trotz dieses Wechsels doch als solche kenntlich bleiben. Fügen wir noch hinzu, daß ein Thema sogar Taktart und Tempo verändern kann, ohne seine Identität einzubüßen, so werden wir mit zwingender Macht wieder auf die melodisch-rhythmischen Konturen, die Umrißlinien der Motive als das wesentlichste Charakteristikum des Themas

Digitized by Google

hingewiesen. Ob diese weitausholende Bögen spannen oder aber in kurzen Abständen gezackte sind, hängt nämlich keineswegs unweigerlich vom Tempo ab, derart, daß notwendig das Adagio große Züge aufweisen und das Allegro unruhig flackern müßte; das müßte nicht einmal dann so sein, wenn die Melodieführung auf die Bewegung in Zählzeiten angewiesen wäre, da auch dann noch die anhaltende Fortschreitung in gleicher Richtung dem Allegro große Linien, und das häufige Wenden nach wenigen Schritten dem Adagio die Miniatur frei halten würde. Nun steht aber allen Tempi sowohl die Bewegung in Unterteilungswerten mehrerer Grade und auf der anderen Seite die in höheren Einheiten über denen des Grundmetrums und obendrein die mannigfachsten Mischungen gedehnter und beschleunigter Werte zur Verfügung. Es ist deshalb nicht verwunderlich, daß im Allegro Wirkungen möglich sind, welche denen des Adagio zum Verwechseln gleichen, und ebenso dem Adagio allegro-artige Bildungen zu Gebote stehen. Auf diesen Möglichkeiten aber beruht zum guten Teil die Kontrastierung von Themagruppen eines und desselben Satzes trotz gleichen Tempos (die Franzosen nennen mouvement, die Engländer movement das, was wir einen Satz nennen, einen durch sein Tempo von den anderen des cyklischen Werkes unterschiedenen Teil).

Unsere modernen großen Formen seit Haydn stellen gern zwei an Charakter verschiedene Themen sozusagen als Motive höherer Ordnung einander in demselben Satze gegenüber und erbauen sich in ganz ähnlicher Weise aus der Wiederholung, Kontrastierung, Verleugnung und Wiederaufnahme dieser Themen, wie das einzelne Thema sich aus Motiven aufbaut. Dabei ist das gewöhnliche, das ein allegro-Satz einem Thema von ausgesprochenem allegro-Charakter ein zweites, mehr singendes „adagio-artiges" oder „andante-artiges" gegenüberstellt, und umgekehrt in adagio- oder andante-Sätzen einem breiten, singenden echten Adagio oder Andante ein aufgeregterer, mehr „allegro-artiger" Gegensatz gegeben wird, in beiden

Digitized by Google

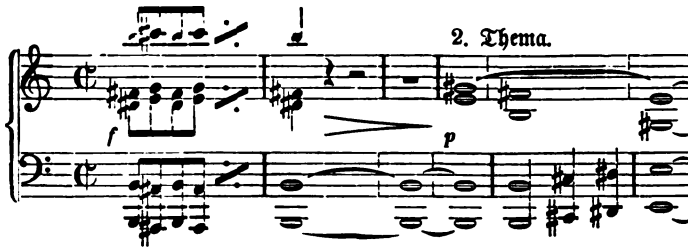
Fällen meist ohne wirkliche Veränderung des Tempo, wenn auch nicht selten der Komponist durch eine den veränderten Charakter anzeigende Beischrift wie Tranquillo, Cantabile im ersten oder Poco mosso, Più andante im anderen Falle einen Anstoß wenigstens zu einer leichten Modifikation des Tempos giebt. In den meisten derartigen Fällen kann aber das Tempo wirklich beibehalten werden, wenn nur der Dirigent oder Spieler durch vorsichtige Vorbereitung des Eintritts des neuen Themas für die volle Erfassung des Moments sorgt, wo das neue Thema beginnt.

Wir spezifizieren nun an einigen wenigen Beispielen die Handhabung der Mittel dieser Kontrastierung. Ein Kontrastthema, das bestimmt ist, für die Konstruktion im großen als Hauptgegensatz des beginnenden Hauptthemas verwertet zu werden, wird stets zuerst in einer anderen als der Haupttonart auftreten; auf der späteren Beseitigung oder doch Milderung dieses Tonartkontrastes durch Versetzung des Gegenthemas in die Haupttonart oder doch eine der Haupttonart möglichst nahe stehende Tonart gegen Ende des Satzes beruht bekanntlich eine der Hauptwirkungen der sogenannten Sonatenform.

Diese fremde Tonart tritt aber in den höchststehenden Formen nicht nach erfolgtem Abschlusse in der Haupttonart plötzlich und überraschend ein; ein solcher äußerlicher Kontrast der Tonarten eignet nur locker gefügten Formen, wie z. B. dem Menuett, überhaupt Tanzstücken und deren Struktur nachgebildeten Sätzen. Die eigentlich durchgearbeiteten Sätze verschmähen diesen billigen Kontrast, bringen vielmehr vor dem Eintritt des zweiten Themas die Tonalität ins Wanken, führen, nachdem das Hauptthema sich in der Haupttonart genügend ausgebreitet, über die Grenzen derselben hinaus, sodaß die Harmoniebewegung im großen vorübergehend eine stärker fluktuierende wird und der Stillstand auf einer neuen Tonika sich als neues thematisches Bilden deutlich abheben kann. Dabei wird gewöhnlich die Modulation über die Tonart des zweiten Themas hinausgeführt, derart, daß diese Tonart durch eine teilweise Rück-

Digitized by Google

kehr in der Richtung zur Haupttonart mit der Wirkung einer Spannungslösung, eines Rückgangs eintreten kann. So moduliert Beethoven in den großen Leonorenouvertüren (Nr. 2 und Nr. 3) von C-dur, der Tonart des Hauptthemas bis zum Abschluß in H-dur, um das zweite Thema in E-dur mit der Wirkung des Rückgangs eintreten lassen zu können:

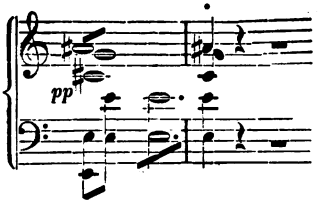


Der herrliche Gesang dieses zweiten Themas ist gewiß ein adagioartiger auch ohne irgendwelche Veränderung des Haupttempos. Worin besteht nun aber die Kontrastwirkung dieses zweiten Themas gegenüber dem ersten?

Die Antwort ist nicht schwer. Die Melodik des ersten Themas drängt über in den Weg sich stellende Synkopen in immer neu ansetzenden, aufstrebenden und wieder zurücksinkenden Linien in Viertelbewegung unaufhaltsam vorwärts (nach oben), die Harmoniewechsel treten zunächst für lange Zeit nicht auf schlußfähigen Zeiten, sozusagen als etwas Erreichtes, Errungenes ein, sondern geschehen fast ohne Wirkung auf leichte Takte, und dieselbe Harmonie wird durch ganze Halbsätze, ja Sätze festgehalten: dadurch entsteht der Eindruck eines verzweifelten Ringens, eines rastlosen aber zuerst lange resultatlosen Strebens; dagegen senden sogleich die ersten Töne des zweiten Themas Frieden in die Seele. Unwillkürlich gedenkt man der Arie Leonorens „Komm Hoffnung" (die auch in E-dur steht). Die strahlende Tonart E-dur hat wohl Anteil an der Wirkung, viel mehr liegt dieselbe aber in der ruhigen Bewegung der Melodie, zunächst dem stufenweisen Herabschreiten aus der Terz in den Grundton in Zählzeiten einer mäßig gehemmten Dauer, ohne

Digitized by Google

alle Figuration, und weiterhin tritt zwar Bewegung in Vierteln ein, aber ebenfalls in einfachen Linien, deren Schwerpunkt in das stufenweise Hinabsenken gelegt ist; die Harmonie tritt in leicht faßlichen Abständen ruhig und bestimmt auf die schweren Zeiten ein, auch die Begleitung atmet dieselbe Ruhe und die Instrumentierung vervollständigt diesen Eindruck. Kein Zweifel, daß diesem zweiten Thema ein adagioartiger Charakter eignet, mindestens bis zum Eintritt des angsterfüllten Bebens des Streichorchesters:



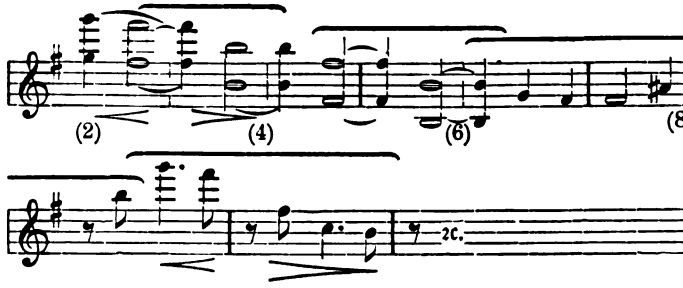
und des zum Charakter des ersten Themas allmählich zurückführenden unruhigen Pochens des besorgten Herzens, das allmählich das ganze Orchester ergreift.

Auch wo alle derartige Deutungen im Sinne eines dem Tonkünstler vorschwebenden Programms ausgeschlossen sind, das ja bei einer Opernouvertüre an sich nur natürlich, fast selbstverständlich, und im Falle der Leonorenouvertüre, die Beethoven immer wieder anders gestaltete, bis sie endlich seiner Absicht entsprach, ganz bestimmt vorauszusetzen ist, sind dieselben Unterschiede im Charakter sehr wohl erweislich und von ähnlichen Umständen in der Verwendung der technischen Mittel abhängig.

So sticht z. B. das zweite Thema der E-moll-Sonate op. 90 gegen das erste durch seine viel kompliziertere rhythmische Natur in höchst frappanter Weise ab; hat das erste ein beinahe scherzoartiges, schlichtes, heiteres aber zärtliches Wesen, das nur in seiner weiteren Entwickelung im Uebergange zum zweiten Thema weiter ausholt und drängender wird, so offenbart dagegen das zweite mit seinen großen Stimmschritten und seinem sehenden

Digitized by Google

Greifen ins Leere (die Mehrzahl der Takte entbehrt auf die schwere Zeit der Tongebungen und zeigt entweder Synkopierung oder Pausen) ein weltumspannendes Fühlen, eine hinreißende Größe seelischen Empfindens, deren adagio- oder gar largoartiger Ausdruck durch die unruhig wogende Sechzehntelbegleitung nur desto mehr gehoben wird:



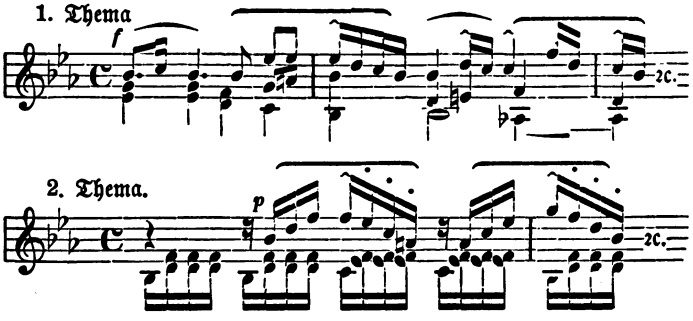
Das Merkwürdigste an diesen Thema ist die Rolle, welche die Harmonie spielt: die Begleitung figuriert im Vordersatz nur die tonische Harmonie und dennoch wirkt das fis der Melodie beidemale als Dominante, aber nicht frei, sondern im Banne der Tonika der orgelpunktartigen Baßfiguration.

In den meisten Fällen, die wir als bekannt voraussetzen dürfen, unterscheidet sich das zweite Thema von Allegrosätzen durch ausgesprochen monodischen Charakter, d. h. es bringt eine Kantilene, welche in der Regel mit irgendwelcher Form von Akkordbewegung schlicht begleitet wird; das erste Thema dagegen liebt schroffere Unterschiede seiner Elemente, Gegensätze von forte und piano, straffe Akkorde wechselnd mit Läuferwerk und eine buntgestaltige Rhythmik, sodaß das zweite fast immer als das einfachere, bescheidenere, als das weibliche Element des Allegrosatzes erscheint.

Im umgekehrten Falle, also wo das erste Thema einen ausgesprochen weich melodischen Charakter hat, gleichviel ob das Tempo als Adagio, Andante oder aber als Allegro espressivo, Allegretto oder dergl. charakterisiert ist, bringt das zweite Thema gewöhnlich ein herberes Element. Wenigstens

Digitized by Google

ſind die Beiſpiele, wo auch das zweite Thema durchaus lyriſch bleibt, ſeltener und es bedarf dann einer genialen Anwendung kleiner interner Unterſchiede der Führung, um überhaupt das zweite Thema als ein ſelbſtändiges Formglied hervortreten zu laſſen. So z. B. in der ausdrucksreichen B-dur-Sonate Mozarts (Köchel 282), deren erſter Satz ein Adagio in der einer Durchführung entbehrenden unentwickelten Sonatenform Ph. E. Bachs iſt:



Hier ſind zwar die Motive des erſten und zweiten Themas ungefähr von gleicher Größe, wenigſtens im Anfang, aber im erſten herrſcht die Achtelbewegung, im zweiten die Sechzehntelbewegung in der Figuration; die Begleitung des erſten hält ſogar durch die erſte Periode Viertelbewegung feſt, während die des zweiten in Sechzehnteln geht. Aber viel ſchwerer fällt für den Charakter ins Gewicht, daß das erſte Thema ſtärkere Ausdrucksmittel verwendet, indem es Viertel, Achtel und Sechzehntel miſcht und wiederholt durch Synkopen im Auftakt eine ſtarke Emphaſe entwickelt, während das zweite mehr ſpielend ſich in jedem Motiv eine Quinte bis Septime im Akkord erhebt und graziös staccato zurückfällt. So iſt denn der Charakter des erſten Themas bei aller eindringlicher Melodioſität ein kraftvollerer, leidenſchaftlicherer, der des zweiten mehr ein anmutiger, und ganz folgerichtig bezeichnet Mozart das erſte mit forte, das zweite mit piano.

Der Unterſchied des Charakters der Themen desſelben

Digitized by Google

Satzes ist gewöhnlich am schärfsten hervortretend zu Anfang derselben, und mit Recht; denn für das Zustandekommen der größeren Formen in der Phantasie des Hörers ist erste Bedingung, daß er den Beginn des neuen Formelements, also des neuen Thema, rechtzeitig erkennt. Bei der erstmaligen Einführung des zweiten Themas hilft zwar die Modulation in die fremde Tonart mit, die Themagruppierung zu verdeutlichen; aber natürlich bedarf es in der neuen Tonart des Auftretens neuer Motive von individueller, insbesondere von der des ersten Themas verschiedener Physiognomie, um den Moment zu präcisieren, wo das neue Thema beginnt; bei der Wiederkehr der Themen nach der Durchführung würde aber ohne solche kontrastierende Gestaltung das zweite Thema mit dem ersten in eines zerfließen. Auch die Durchführung wird als solche nicht zur Geltung kommen, wenn nicht die dem ersten und die dem zweiten Thema entnommenen Motive nach ihrer Provenienz fortgesetzt unterschieden werden. Die Durchführung, diese schönste Frucht des modernen Instrumentalstils (seit Haydn), hat die Aufgabe, die Elemente der beiden im ersten Teile vorgestellten Themen durcheinander zu würfeln und kaleidoskopisch wechselnd zu kombinieren, unter möglichster Vermeidung längerer Bildungen von gleicher Konstruktion wie in den Themen selbst, und so eine Art künstlicher Verwirrung zu schaffen, ein Imbroglio, aus welchem die Themen schließlich wieder in ihrer alten Gestalt unversehrt hervortreten. Keinesfalls darf der Komponist den Hörer in Gefahr bringen, die Wiederkehr eines Themas als erfolgt zu empfinden, wo sie noch nicht gemeint ist; deshalb ist besonders die Vermeidung der Haupttonart für den Durchführungsteil ein ästhetisches Gebot, das nur selten ohne ernste Gefahr verleugnet werden kann. Aber selbst das längere Verweilen in einer und derselben fremden Tonart ist für die Durchführung schon nicht unbedenklich, zumal wenn eine straffere Gliederung leicht übersichtliche Sätze baut, die, wenn sie nicht Hauptmotive der beiden Themen erkennen lassen, leicht den Eindruck eines dritten Themas her-

Digitized by Google

vorbringen, das ja gewissen Formen nicht fremd ist (Rondo). Die Durchführung will aber eben nicht ein neues drittes neben den beiden Themen sein, sondern sie soll einen Gegensatz zu dem Thementeil bilden, und als *nicht thematisch* verstanden werden, sodaß der Wiedereintritt der Themen klärend, lösend wirkt. In diesem Sinne ist die Durchführung nicht sowohl eine Kontrast-, als vielmehr eine *Konfliktsbildung*, vergleichbar der Dissonanz, die man wohl ebenfalls nicht ganz logisch als ein Mittel der Kontrastierung der Konsonanz bezeichnet hat, während sie thatsächlich eine durch Zugleichsetzung dessen, was als Folge einfach erscheint, entstehende Konfliktsbildung ist. Kontrast entsteht durch Veränderung der Tonhöhe, durch Fortbewegung der Harmonie, durch Auftreten eines von einem vorher vorgetragenen verschiedenen Themas; Konflikt durch das Zusammentreffen von Tonhöhen (als Zusammenklänge), welche nicht zur höheren Einheit der Harmonie verschmolzen werden können, durch mehr oder minder bestimmt ausgeprägte gleichzeitige Vertretung zweier Harmonien, von der schlichten Durchgangsnote gesteigert bis zur vieltönigen Dissonanz orgelpunktartiger Bildungen mit mehreren Haltetönen. Im strengsten Sinne kann man allerdings auch schon in den harmoniefremden, als Durchgänge gemeinten Töne der einstimmigen Melodie, desgleichen in den konsonanten Harmonien, zu denen von der Tonika aus fortgeschritten wird und zuletzt in den fremden Tonarten, zu denen ein Stück moduliert, Konfliktbildungen sehen, weil bei ihnen allen, als ihren Sinn bestimmend, die Tonika mit vorgestellt wird. Auf der andern Seite kann man in Gegenstimmen, z. B. in der Fuge, überhaupt im polyphonen Satze nur Kontrastelemente, nicht aber Konfliktbildungen sehen, wenigstens solange es sich nicht um Gegenmelodien handelt, die eigentlich eine andere metrische Struktur haben, als das Hauptthema. Bildungen, wie die Verbindung zweier heterogenen Tänze in der Bankettscene im Don Juan, wo man thatsächlich nur entweder dem einen oder dem andern wirklich zu folgen vermag, während der andere

Digitized by Google

zu einem regelrechten Kontrapunkt degradiert und im Sinne des als Kern gehörten Themas verstanden wird, sind Curiosa und müssen es bleiben; in dieselbe Kategorie gehören schon die Engführungen in der Fuge, desgleichen alle Kanons in kleinem Abstande: zwei Themen, deren Schwerpunkte verschiedene Lagen haben, wirklich gleichzeitig zu hören und voll aufzufassen, ist vollständig unmöglich. Hierauf beruht der immerhin beschränkte Kunstwert solcher Erzeugnisse des höheren Kontrapunkts: was nicht mehr wirklich voll aufgefaßt werden kann, ist von dieser Grenze ab umsonst geschrieben und gedacht und darum ästhetisch nicht als vollberechtigt anzuerkennen. Diese Anzweifelung des Wertes des Kanons als solchen weist aber zugleich den Weg, wie die kanonischen Künste einwandfrei gehandhabt werden, nämlich, sobald die kanonischen Stimmen in den Dienst einer höheren Einheit gestellt werden, sei es, daß sie einen Cantus firmus umranken oder aber, daß sie in ihrem Zusammenwirken eine Variierung eines Themas vorstellen. Bei allen Engführungen wird entweder ein fortgesetztes Umspringen der Auffassung zum Verstehen der neuen Themaanfänge stattfinden, d. h. eine Degradierung der späteren Teile der vorausgehenden Einsätze zu Kontrapunkten, oder aber das Ohr folgt einer führenden Stimme weiter und hört in den nachfolgenden nur imitierende Begleitstimmen. In beiden Fällen (deren Unterscheidung natürlich im konkreten Falle keine willkürliche sein, sondern von zwingenden Verhältnissen abhängig sein wird) ist aber das eine Mal für die vorausgehenden, das andere Mal für die nachfolgenden Stimmen Dispens von absoluter Strenge der Weiterführung der Nachbildung durch die Unmöglichkeit gegeben, die volle Strenge der Nachbildung wirklich anders als auf dem Papier zu kontrollieren. Damit ist natürlich nicht das geringste gegen den Uebungswert streng kanonischer Arbeiten (auch in kleinem Abstande) gesagt; Kanons im Abstande von zwei oder gar vier Takten werden aber durch das Gesagte nicht tangiert, da sie die metrische Natur des Themas zu wahren vermögen.

Digitized by Google

Die Durcheinanderwürfelung von Themateilen in der Durchführung ist ja nun freilich doch wieder etwas ganz anderes als solcher gleichzeitige oder nur wenig im Takt verschobene Vortrag zweier Themen; aber gerade sie ist die einzige ästhetisch unanfechtbare Form der wirklichen Verwirrung zweier Themen, sofern jedes deutlich erkennbare Motiv aus dem ersten oder zweiten Thema dieses im Bewußtsein lebendig macht, aber in einer Form, welche nicht von der Auffassung Unmögliches fordert. Die Durchführung läßt die Themen anklingen bald durch dieses, bald durch jenes Element, ohne doch sie selbst wirklich zu bringen, thut daher denselben keine Gewalt an, sondern erweckt nur durch die Erinnerung an sie das Verlangen nach ihrer Wiederkehr.

Der Begriff der Durchführung, wie sich derselbe besonders durch die Arbeiten unserer Symphoniker und Kammermusikkomponisten seit der Mitte des 18. Jahrhunderts allmählich immer bestimmter herausgebildet hat, ist, wie wir sehen, ein außerordentlich komplizierter; denn einerseits soll dieselbe einen Gegensatz zu den Themen bilden und als nicht-thematisch erscheinen, andererseits aber soll sie nichts bringen, was nicht in den Themen enthalten wäre: also beruht das Nicht-thematische gerade in der ausschließlichen Verwendung von Motiven, welche der Hörer von den Themen her kennt, die aber so abweichend gruppiert und kombiniert sind, daß sie gleichsam als ihrem heimatlichen Boden entrissen und ihrer eigentlichen Bestimmung entfremdet erscheinen. Das klingt freilich fast so, als sei das, was mit den Bruchstücken der Themen in der Durchführung vorgeht, nicht deren eigentlicher Natur entsprechend, minder logisch, willkürlich; das meine ich natürlich nicht. Aber das aufgeregtere Modulationswesen und die unregelmäßigere Periodenbildung, desgleichen die absichtliche häufigere Kontrastierung von charakteristischen Motiven des einen Themas durch solche des anderen, stehen doch an sich in einem wohlverständlichen ästhetischen Gegensatze gegen das ruhige, in sich geschlossene und gefestigte Wesen der eigentlichen

Digitized by Google

Themakonstruktion. Will man einen Vergleich, so sei es der, daß das Thema einem Charakter gleicht, der in ruhig geordneten Verhältnissen zwar nicht gefährdet, aber auch nicht zur Entfaltung seiner ganzen Potenz getrieben wird; die Durchführung aber setzt solchen Charakter allen Gefahren aus und giebt ihm damit Gelegenheit, sich ganz und voll zu entfalten. Mag der Vergleich auch seine schwachen Stellen haben, er sagt anschaulich, worauf es ankommt; er erklärt auch, warum manche Sonaten und Symphoniensätze keine rechte Durchführung haben, und macht verständlich, wie in anderen Fällen in der Durchführung ein Thema ins Riesengroße und Uebermäßige anwachsen kann, ohne daß man darum es weniger schätzt, wenn es nach der Durchführung wieder ohne Panzer und Schwert im bürgerlichen Alltagskleide erscheint.

Unser Gedankengang legt die Frage nahe, ob nicht auch andere Gruppierungen der großen Formteile: erstes und zweites Thema und Durchführung möglich sind. Eine solche Frage kann gewiß nicht mit einem kategorischen Nein! erledigt werden; aber alle Versuche, den dialektischen Prozeß der Entwickelung der Sonatenform: Einheit, Spaltung, Konflikt, Versöhnung, durch etwas anderes, gleich reiches zu ersetzen, stoßen auf große logische Hindernisse. Z. B. würde der Beginn mit einem durchführungsartigen Teile, in welchem die thematischen Elemente noch chaotisch durcheinander gewirrt wären, sodaß sie erst durch eine Art Klärungsprozeß aus der Durchführung heraus kristallisierten, des tiefgehenden Interesses entbehren, welches nach vorgängiger Themenvorstellung der Hörer an den Elementen der Durchführung als sozusagen alten Bekannten nimmt. Ganz auszuschließen wäre wohl eine Kombination, welche sich von der Sonatenform durch das Fehlen der Wiederkehr der Themen am Ende unterschiede. Dagegen läßt sich z. B. nichts gegen eine Form einwenden, welche an die Stelle einer einfachen Wiederkehr der Themen eine durch die Durchführung motivierte starke Bereicherung und Steigerung des Hauptthemas an den Schluß stellte, sei

Digitized by Google

es mit Vorausschickung oder gar mit gänzlichem Fallenlassen des zweiten Themas. Wir wollen dem Gedanken nicht weiter nachgehen; doch ist bedingungslos zuzugeben, daß jede Form, die einen wohlmotivierten Verlauf nimmt, eine klare logische Disposition erkennen läßt, als berechtigt anerkannt werden muß.

---

15. Charakteristik und Tonmalerei.

Mit besonderer Absicht haben wir bis hierher diejenige Fähigkeit der Musik bei unseren Erörterungen entweder ganz ignoriert oder doch wenigstens möglichst aus dem Spiele gelassen, welche manchen, besonders neueren Aesthetikern, als ihre höchste gilt, nämlich diejenige, etwas Vorgestelltes darzustellen, die Charakteristik. Damit soll keinerlei Geringschätzung dieser Fähigkeit zum Ausdruck kommen, wohl aber gesagt sein, daß das Grundwesen der Musik *nicht* in dieser Fähigkeit beruht. „Was hätten Bewegungen des Gemüts, Schwingungen und Leidenschaften unserer inneren elastischen Kraft mit Bildern? Das hieße Töne malen!“ (Herder, Kalligone I. 117.)

Daß Musik in erster Linie spontaner Empfindungsausdruck ist und daß sie als solcher ihre größte Macht über das Gemüt ausübt, indem sie das Empfinden aus der Seele des Tonkünstlers in diejenige des Hörers *unmittelbar* verpflanzt und dieselbe zu seelischen Erlebnissen befähigt, welche an Gewalt und Tiefe weit das übersteigen, dessen er selbstthätig fähig wäre, daß hierin der eminente ethische Wert, die herzstärkende, veredelnde Kraft der musikalischen Kunst beruht, kann nicht nachdrücklich genug betont werden. In zweiter Linie erst ist die Musik eine schöne Kunst, Freude am Bilden, zunächst für den schaffenden Tonkünstler selbst, sodann für den genießenden Hörer, der wohl in keiner Kunst mit gleich zwingender Notwendigkeit zum Mitbilden, zum Nachschaffen gezwungen wird, wenn sich ihm überhaupt der Wert der Werke erschließen soll.

Digitized by Google

Diese beiden ersten Seiten des musikalischen Kunstwerks heben und stützen einander gegenseitig, die elementare Macht des Ausdrucks macht die Form verständlich und die wirklich verstandene Form giebt dem Ausdrucke neue Seiten und Mittel, durch die er in höherem verfeinerten Sinne sich immer wieder neu offenbart. Beide bedingen nicht nur keinerlei Reflexion, sondern schließen dieselbe sogar aus.

Aber diese Art Musik, die nur spontaner Ausdruck des Empfindens in schöner Form ist, ohne Anspruch auf Charakteristik, ohne Anregung von Reflexionen, ist jung, ist erst eine Errungenschaft der letzten Jahrhunderte. Nur der reinen Instrumentalmusik, der die Hilfe und führende Hand keiner Schwesterkunst in Anspruch nehmenden absoluten Musik, darf man diese Eigenschaften ohne Einschränkung zusprechen; diese aber ist erst wenige Jahrhunderte alt. „Ohne Worte, bloß durch und von sich hat sich die Musik zur Kunst ihrer Art ausgebildet ... wie schwer es der Musik worden sei, sich von ihren Schwestern, Worten und Gebärden zu trennen und für sich selbst als Kunst auszubilden, erweist der langsame Gang ihrer Geschichte ... Was war das Etwas, das sie von allem Fremden, vom Anblick, Tanz, Gebärden, selbst von der begleitenden Stimme sonderte? die Andacht ... Die Andacht will nicht sehen, wer singt; vom Himmel kommen ihr die Töne, sie singt im Herzen; das Herz selber singt und spielt ... wäre es noch die Frage, ob die Musik jede Kunst, die am Sichtbaren haftet, übertreffen werde? Sie muß sie übertreffen, wie Geist den Körper: denn sie ist Geist, verwandt mit der großen Natur innerster Kraft, der Bewegung. Was anschaulich dem Menschen nicht werden kann, wird ihm in ihrer Weise, in ihrer Weise allein, mitteilbar, die Welt des Unsichtbaren. Sie spricht in ihm, regend, wirkend; er selbst (er weiß nicht wie) ohne Mühe und so mächtig ihr mitwirkend.“ So kennzeichnete treffend Herder (Kalligone, I. 169 ff.) das Wesen der absoluten Musik vor hundert Jahren, also zu einer Zeit wo der freie Instrumentalstil sich erst seit einigen Jahrzehnten zum beredten Ausdrucks-

Digitized by Google

mittel individuellen Empfindens entwickelt hatte, wo Mozarts und Haydns Symphonien und Quartette der Musik eine neue Weltherrschaft errangen und den Schöpfungen Beethovens den Boden bereiteten. Ist es nicht merkwürdig, daß man kaum ein halbes Jahrhundert später dieses erstmalige Bewußtwerden der eigenen Kraft der Musik, diese vollständige Emanzipation von aller Mithilfe der Schwesterkünste so verkennen konnte, daß man versuchte, mit Beethoven das Ende der absoluten Musik als gekommen hinzustellen und sie hilfeflehend ihre Arme nach Wort und Geste ausstrecken ließ? Es liegt in solcher Deutung ein vollständiges Verkennen der von Herder überraschend klar erkannten, vorausgehenden Entwickelung der musikalischen Kunst in untrennbarer Einheit mit Poesie, Tanz und Mimik. Wenn uns auch vom Altertum und Mittelalter berichtet ist, daß sie Instrumentalmusik übten, so ist doch mit gutem Grunde zu schließen, daß dieselbe nur ein Abglanz der Vokalmusik, sogar nur eine je nach der Natur der Instrumente reicher oder minder reich verzierte Wiedergabe vokal erfundener Tonsätze war. Erst im 17. Jahrhundert ringt sich die Instrumentalmusik nur mühsam und ganz allmählich aus der Verbindung mit dem Tanz und dem Dichterworte los und sucht in rührender Unbehilflichkeit nach Hinwegnahme dieser beiden kräftigen und altbewährten Stützen für Rhythmik und Melodieführung nach neuen verläßlichen Hilfsmitteln einer nur mit eigenen Mitteln bestrittenen Formgebung. Noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist die Herrschaft der Tanztypen und des dem mehrstimmigen Vokalsatze entstammenden Fugenstils ungebrochen und die instrumentale Monodie trägt durchaus den Charakter der Opern- oder Kirchenarie. Und die neue Kunst, welche dann die alte siegreich aus dem Felde schlägt, die Kunst des individuellen Empfindungsausdrucks mit den alle Fesseln abstreifenden reinen eigenen Mitteln, die Kunst der Haydn-Mozart-Epoche sollte mit Beethoven schon wieder bei ihrer Bankrotterklärung angekommen sein? Das ist gewiß sehr unwahrscheinlich und dürfte wohl auf eine Kette von falschen

Digitized by Google

Schlüssen hinauslaufen, von denen einige uns schon hie und da bei unseren Untersuchungen aufgefallen sind.

Der Kardinalfehlschluß, der immer wieder gemacht wird und an dem auch schon Joh. Jak. Engels vortrefflicher Aufsatz „Ueber die musikalische Tonmalerei" (An den Kgl. Kapellmeister Herrn Reichardt. Geschrieben 1780. Ges. Schr. IV., S. 297 ff.) krankt, ist der, daß man Ausdruck und Charakteristik verwechselt. Engel unterscheidet zunächst zweierlei Arten der Tonmalerei: die Nachbildung von hörbaren Bewegungen, die sich mit abgemessenem Ton und Rhythmus vertragen und die Nachbildung von sichtbaren durch verwandte Ton-Bewegungen (S. 304). „Es giebt nämlich Aehnlichkeiten nicht bloß zwischen Gegenständen einerlei Sinns sondern auch verschiedener Sinne; Langsamkeit und Geschwindigkeit z. B. finden sich eben sowohl in einer Folge von Tönen als in einer Folge von sichtbaren Eindrücken" (Engel nennt solche Aehnlichkeit „transscendentelle Aehnlichkeit"). Eine dritte Art musikalischer Malerei findet nun aber Engel in der „Nachahmung des Eindrucks", den ein Gegenstand auf die Seele macht; damit betritt er das gefährliche Gebiet, auf dem seine ganzen Unterscheidungen in Nichts zerfließen trotz aller seinen Beobachtungen im einzelnen. Denn von der Malerei der Empfindung, welche ein Gegenstand (ein Vorgang) in der Seele hervorruft, tritt er (S. 312) ohne es zu merken, überhaupt zur „Malerei der inneren Empfindungen und Bewegungen der Seele" über, und damit ist denn glücklich alle Musik überhaupt zur Tonmalerei gemacht. Offenbar setzt sich Herder mit seiner oben angeführten Frage in direkten Gegensatz zu Engel. Doch ist der Gegensatz der Anschauung beider nur ein scheinbarer; er liegt hauptsächlich in der Formulierung ihrer Sätze. Für Herder ist, wie wir sahen (S. 19) alle Musik, zufolge ihres Ursprungs aus dem Gesange, zunächst und zu allererst spontaner Ausdruck der Empfindung; J. J. Engel, der geistvolle Theoretiker der Mimik, hat immer die Korrespondenz zwischen dem was ausgedrückt werden soll und dem wirklich ausgedrückten im Auge, also das, was

Digitized by Google

wir Charakteristik nennen müssen, wenn es absichtliche Nachbildung ist, oder Wahrheit, wenn es spontaner Ausdruck der Empfindung ist, gleichviel ob in Geste oder Ton. Aber Engel erkennt ebenso klar wie Herder, daß die Stärke der Musik auf dem Gebiete des Empfindungsausdrucks liegt und sein einziger Fehler ist, von einer „Nachbildung" der Empfindungen zu sprechen (S. 318): „Der Musik gelingt die Malerei (lies: der Ausdruck) der Empfindungen am besten. *Sie wirkt hier nämlich* mit allen ihren Kräften zusammengenommen, gebraucht hier mit eins alle ihre Mittel, konzentriert hier ihrer aller Wirkung." Ja Engel erkennt ganz deutlich die Achillesferse aller Tonmalerei (S. 321): „*Da die Musik eigentlich für die Empfindung geschaffen* ist (!), da bei ihr alles auf diesen Zweck hinwirkt, so kann es nicht fehlen, daß der Tonsetzer, auch wenn er bloß einen *Gegenstand* zu malen vorhat, nicht gewisse Empfindungen angiebt, in welche sich die Seele einläßt und welche sie zu verfolgen wünscht", d. h. also, da alle Musik an sich zunächst Empfindungsausdruck ist, läuft alle Tonmalerei, auch wo sie auf äußerliche Darstellung ausgeht, doch Gefahr, als Empfindungsausdruck verstanden und damit notwendig mißverstanden zu werden. Weiterhin kommt übrigens Engel selbst auf die Unterscheidung der Begriffe Ausdruck und und Malerei, aber im Hinblick auf den eventuellen Gegensatz zwischen einem Vorgange und der durch denselben hervorgerufenen Empfindung sowie zwischen dem Sinne einzelner Worte eines Textes und der durch ihn ausgesprochenen Stimmung; verirrt sich in solchen Fällen der Komponist in die Darstellung des „Objektiven" so malt er, beschränkt er sich darauf, das Subjektive zur Geltung zu bringen, so „drückt er aus" (S. 327).

Wir haben nicht nötig, nach den ausführlichen Untersuchungen über die Einzelwirkungen der Tonhöhe (§ 4), des Rhythmus (§ 11), der Klangfarbe (§ 5), der Dynamik und Agogik (§ 7) u. s. w., ins Detail der möglichen *Bedeutsamkeit der Tonfiguren* einzugehen. Daß hohe Töne nicht nur die Raumvorstellung des Oben, sondern auch die

Digitized by Google

des Hellen, Leichten, Luftigen wecken können, tiefe Töne dagegen die des Unten, des Dunkeln, Schweren, Massigen, und daß in weiter übertragenem Sinne das Hohe zur Erzeugung der Vorstellung des Ueberirdischen, Himmlischen (Engel, Sternenwelt), das Tiefe dagegen derjenigen des Unterirdischen, Dämonischen verwandt werden kann, daß das Schwache (pianissimo) als Körperloses, Schattenhaftes, Gespenstisches, das Starke als Gewaltiges, Riesenhaftes, Ungeheures wirken kann und daß die unzähligen Abstufungen der rhythmischen Gestaltung in Verbindung mit den Verlaufslinien der Melodik die mannigfachsten Bewegungsformen vor die Phantasie zaubern, ist nach dem bisher Erörterten bereits ganz klar verständlich und bedarf nicht der eingehenden abermaligen Beleuchtung (vgl. meine 3 Vorträge „Wie hören wir Musik?" III. Charakteristik, Tonmalerei und Programmmusik). Dagegen tritt nun die Frage an uns heran, ob oder bis zu welchem Grade die Musik, sobald sie sich mit dem Worte oder der Geste oder beiden verbindet, aufhören kann oder muß, nur spontaner Ausdruck zu sein.

Die Frage nach einem außerhalb der Musik liegenden Sinne ist für rein musikalische Kunstwerke überhaupt nicht zu stellen, sofern dieselben nicht eben durch einen besonderen Titel oder durch die Bestimmung für einen besonderen Zweck dazu herausfordern; daß freilich ein kirchliches Choralvorspiel als solches gewisse weltliche Allüren ausschließt und daß ein Klagegesang nicht einen fröhlich hüpfenden Tanzrhythmus haben darf, ohne als gänzlich verfehlt und lächerlich zu erscheinen, ist an sich klar. Auch bedingen schon gewisse Tempovorschriften mit einem auf den Charakter hindeutenden Zusatze wie z. B. Allegro giojoso oder Adagio con gran espressione u. s. w. eine Uebereinstimmung des effektiven Charakters des Tonstücks mit den durch diese Bezeichnungen angeregten Vorstellungen; andernfalls wird solche Stücke der Vorwurf der verfehlten Charakteristik treffen. Immerhin ist es aber möglich, daß die Bezeichnungen auf einer momentanen Selbsttäuschung oder Flüchtigkeit des Komponisten bei der Fertigstellung beruhen

Digitized by Google

und daß sie dennoch mit Korrektur der Ueberschrift und Aenderung der Bestimmung als gute, wertvolle, wirklich empfundene Musik gelten müssen. Derlei Irrtümer sind besonders bezüglich älterer Tanzformen u. dergl. nicht selten, über deren wahre Natur der Komponist nicht genügend orientiert war und deren Namen er den Stücken gab — um sie zu benennen. Ebenso steht es natürlich mit Benennungen wie Capriccio, Nokturne, Romanze, Ballade u. s. w., für deren Anwendung eine wenn auch nicht durchaus fest umrissene Haltung durch den Usus sanktioniert ist.

Sieht man von solchen (wohl begreiflichen aber natürlich nicht ganz zu entschuldigenden) Irrtümern ab, so ist *jedes Tonstück aus sich heraus zu beurteilen* und, wenn der Komponist ein wirklicher Künstler ist, stets wahrhafter Empfindungsausdruck, den zu deuten wohl einen gewissen Reiz, auch wohl einen instruktiven Zweck haben kann, aber ohne Verantwortlichkeit des Komponisten, die vielmehr lediglich dem Interpreten zufallen muß. So hat man z. B. zu Mendelssohns Liedern ohne Worte Gedichte aufgesucht, welche mit Worten die in den einzelnen Tonstücken ausgeprägte Stimmung wiedergeben sollen; wenns da einmal nicht ganz klappt, ist natürlich nicht Mendelssohn schuld. Solange es sich also um gute, wirklich empfundene Musik wirklicher Künstler handelt, ist die Wahrheit des Ausdrucks durchaus selbstverständlich; ja man kann kühnlich sagen, daß die Musik gar nicht lügen kann. Aber der Komponist kann aus der Stimmung fallen, kann durch Zusammenschweißung allzu disparater Elemente den Hörer verletzen; das sind Fälle, in denen es nicht an technischer Definition für das fehlen wird, was das Mißfallen verursacht (Mangel an Konsequenz in der thematischen Arbeit, unlogische Harmonieverbindung u. s. w.), ohne daß man darum berechtigt wäre, den Empfindungsgehalt der Elemente auf Begriffliches zurückzuführen.

Es ist das eine gewiß nicht zu unterschätzende Freiheit und Selbstverantwortlichkeit, welche die absolute Musik erst

Digitized by Google

durch ihre Entwickelung zum voll genügenden Ausdrucksmittel des Seelenlebens ohne anderweitige Unterstützung gewonnen hat. Seit wir wissen, daß die Musik viel unmittelbarer und vollkommener als irgend eine andere Kunst das innerste Empfinden aussprechen und dem Hörer übermitteln kann, muß es als Vermessenheit erscheinen, mit Worten verdeutlichen zu wollen, was sie ausspricht, da Worte wohl Auskunft zu geben vermögen über Gegenstände und Erlebnisse, welche unser Empfinden bewegen (welche die Musik nicht zu zeichnen vermag), in der Schilderung des Empfindens selbst aber niemals die Musik erreichen können.

Wie läßt sich nun aber eine solche Auffassung der absoluten Musik als der höchsten, reinsten Form der Musik vereinbaren mit der Herleitung aller musikalisch-ästhetischen Werte aus dem Gesange? Vischer-Köstlin (Aesthetik III. 2., IV. S. 980) vertritt denn in der That die größere Innerlichkeit, Subjektivität des Gesangs gegenüber der Instrumentalmusik: „Singen und Spielen ist der populäre, in der That höchst treffende Ausdruck für beide Musikarten. Die Vokalmusik singt: sie entsteht dadurch, daß eine Empfindung unmittelbar sich äußert und sie enthält und will nichts anderes als eben diese unmittelbare Empfindungsäußerung. Sie ist somit durchaus innerlich, subjektiv, denn die Empfindung, die innere Bewegung tritt in ihr wirklich so ganz und gar unmittelbar heraus, wie sie nur überhaupt in der Kunst heraustreten kann und eben nur dieses Heraustreten-, Lautwerdenlassen eines Gefühls ist der Zweck ... die formbildende Phantasie dient hier dem Empfinden bloß als Mittel der Aeußerung seiner selbst. Die Instrumentalmusik dagegen spielt: die empfindende Phantasie hat hier ein Organ vor sich, an dem sie die Fähigkeit zur Tonerzeugung gewahr geworden oder an dem dieselbe durch absichtliche Technik gegeben ist. Dieses Organ setzt sie in Bewegung, wohl auch (!) getrieben durch das Gefühl, das sich in Tönen aussprechen will, aber die Empfindung tritt doch nicht so unmittelbar und nicht so sich selbst

Digitized by Google

gleich heraus wie im Gesang; das äußere Werkzeug folgt nicht so unmittelbar dem inneren Gefühle, schmiegt sich ihm nicht so rein und unbedingt an wie das Stimmorgan, etwas von der Unmittelbarkeit des Ausdrucks oder etwas von Innigkeit geht bei der mechanischen Uebertragung der musikalischen Empfindung auf das Organ, das zudem als materielle Masse Widerstand entgegensetzt, immer verloren, und das Organ ist immer ein Selbständiges, das zunächst seinen eigenen (!), nicht des Menschen Ton von sich giebt und somit auch nur ein Abbild, nicht aber den direkten Ausdruck der den Menschen bewegenden Stimmung geben kann. Sodann steht der Spielende den Tönen seines Organs freier gegenüber als der Singende; er ist nicht selbst in den Ton, den er hervorbringt, versenkt, nicht unmittelbar mit ihm verwachsen, sondern er hat ihn sich gegenüber als ein anderes, er verhält sich zu ihm nicht unmittelbar produzierend (!), sondern weit mehr zugleich reflektierend, beobachtend, die Töne des Instruments treten ihm abgelöst von der eigenen Subjektivität als Figuren, Bilder gegenüber, deren Gestalt und Bewegung die Phantasie neben dem, daß sie produziert, weit freier verfolgen kann und wirklich mit spezifischem Interesse verfolgt, weil es eben Figuren, Bilder sind . . . Kurz nicht Gefühlserguß, sondern mindestens ebensosehr Phantasiebeschäftigung ist hier Zweck" u. s. w.

Die Fehlschlüsse dieser Deduktion sind leicht zu erkennen.

Erstens ist aller Gesang, sofern er nicht nur Jauchzen oder Angstschrei ist, bereits ebenso künstlerisches Bilden und Phantasiebeschäftigung wie alle Instrumentalmusik. Zweitens stellt sich Vischer-Köstlin den Komponisten als selbst singend oder selbst spielend vor, was doch nur in übertragenem Sinne in Betracht kommen kann, sobald man über die unbegleitete Einstimmigkeit hinausgeht und an die mehrstimmige Vokalmusik oder die Kammer- und Orchestermusik denkt. Der organische Widerstand, der sich der Verwirklichung seiner Intentionen entgegenstellt, ist vielleicht sogar in der Vokalmusik größer als in der Instrumentalmusik. Drittens wird jeder wahre ausübende

Digitized by Google

Instrumentalkünstler Protest erheben gegen die Behauptung, daß er sich nicht in den Ton, den er hervorbringt, versenke, sich nicht unmittelbar produzierend verhalte.

Dennoch ist die Definition Vischer-Köstlins von der unzweifelhaft richtigen Erkenntnis diktiert, daß die Vokalmusik die ursprünglichere ist und daß erst eine weit fortgeschrittene, ihrer Mittel in hohem Maße Herr gewordene Kunst an die Emanzipation vom Worte und damit an die Ersetzung der Singstimmen durch Instrumente denken konnte. Daß diese Lösung der Musik aus den beschränkenden Banden der menschlichen Stimme eine Erhöhung ihrer Bewegungsfreiheit, eine Bereicherung ihrer Mittel bedeutet, erkennt Vischer sehr wohl (daselbst, kurz vorher): „Daß die Vokalmusik überhaupt weniger formenreich, mehr für unmittelbaren Gefühlserguß bestimmt, die Instrumentalmusik dagegen sowohl durch die Mannigfaltigkeit und charakteristische Eigentümlichkeit der Organe, die ihr zu Gebote stehen, als durch die größere Freiheit der Handhabung derselben zu den verschiedenartigsten, nüanciertesten, bewegungsreichsten Tonschöpfungen, sowie zu einer über den bloßen Gefühlserguß hinausgehenden objektiven Darstellung musikalischer Gedanken befähigt ist."

Halten wir vor allem fest, daß alle Musik, die nicht etwas objektiv vorgestelltes zeichnen soll, in erster Linie durchaus subjektiver Empfindungsausdruck ist, in zweiter Linie künstlerisches Bilden, so kommen wir freilich zu einem dem Vischer-Köstlins gegenteiligen Schlusse, nämlich daß die reine Instrumentalmusik in noch höherem Grade rein subjektiv ist als die Vokalmusik. Denn eine Vokalmusik ohne Worte darf getrost als nicht existierend angenommen werden, wenigstens kennzeichnet das Gemeingefühl allen wortlosen Gesang als instrumental. Daß in der letzten Wurzel freilich wieder das Wort vor dem nur tönenden Gefühlsausdruck verschwindet — denn das Wort ist bereits konventionelle Formel — mag den Weg durch das Labyrinth der Widersprüche weisen und vom naturalistischen Angst- oder Freudenschrei zur gesteigertsten Instrumentalmusik hinüberleiten.

Digitized by Google

So erscheint die Verbindung der Tongebung mit dem Worte historisch als unentbehrliches lange währendes Durchgangsstadium zur allmählichen Ausbildung der reichen Mittel des Ausdrucks der Tonformen. Da Sprache von Phonation unzertrennlich ist, so läßt sich wenigstens theoretisch ein Urzustand als möglich vorstellen, in welchem Gesang und Sprache überhaupt noch nicht zweierlei, sondern dasselbe war (vgl. meinen Aufsatz „Wurzelt der musikalische Rhythmus im Sprachrhythmus?“ i. d. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft II. 288 ff.). Jedenfalls hat die Sprache dauernd mit der Musik zwei wichtige Elemente gemein: Tonfall und Rhythmus. Daß für das Sprechen, sowohl das gewöhnliche der Konversation als das gesteigerte der Deklamation, ganz ungewollt ähnlich ein regelmäßig pulsierender Rhythmus eingehalten wird wie in der Musik, daß es sich sogar um dieselben Zeiteinheiten dabei handelt, die von Hauptaccent zu Hauptaccent, von Ruhepunkt zu Ruhepunkt eingehalten werden, kann nicht Wunder nehmen, wenigstens wenn die Erklärung, welche wir dem Rhythmus geben zu müssen glaubten (S. 134 ff.) richtig ist. Aber die Sprache geht (selbst als Prosa) über diese bloße Unterbringung von bald mehr, bald weniger Silben in ungefähr gleichen Zeitabschnitten (je nachdem schneller oder langsamer gesprochen wird) hinaus und unterscheidet fortgesetzt metrische Qualitäten (schwer und leicht) bis zu den Einzelsilben im schnellsten Sprechtempo. Diese metrischen Qualitäten, Accente verschiedener Stärke und sogenannte Accentlosigkeit sind wesentliche Eigenschaften der Worte, ebenso oder fast ebenso konstitutive Elemente des Wortsinns wie die Einzellaute des Wortes. Das eigentlich phonetische Element, der Tonfall, d. h. die Tonhöhenvariierung erscheint zwar weit weniger feststehend, wenigstens in den Sprachen der Gegenwart, ist aber trotz seiner Variabilität natürlich in fast noch hervorstechenderer Weise ein musikalisch zu nennendes. (Zimmermann, Aesthetik II. 349, schreibt den romanischen, überhaupt den südlichen Sprachen Europas gegenüber der germanischen,

Digitized by Google

überhaupt den nördlichen, eine stärkere Ausprägung des phonetischen Elements zu.)

Aus solcher Immanenz rhythmischer und phonetischer Elemente in der Sprache, besonders in der dieselbe kunstmäßig ordnenden Poesie, ergiebt sich nun aber bereits für die sich mit der Sprache als Gesang verbindende Musik eine Reihe von festliegenden Punkten, d. h. die musikalische Gestaltung eines Worttextes ist nicht mehr eine absolut freie musikalische Gestaltung, sondern eine durch die musikalischen Elemente der Sprache bereits auf die Einhaltung gewisser Rücksichten angewiesene. Wenn auch der Gesang, gemäß dem allen Menschen angeborenen Bedürfnis des Ausdrucks der Empfindung, den durch die Worte ausgesprochenen Inhalt auf seine Weise, nämlich rein musikalisch auszusprechen verlangt, so ist er doch dabei nicht ganz frei, sondern hat die Sprachaccente, die Sprachbetonung zu respektieren. Nehmen wir auch, wie es für ältere Zeiten zunächst selbstverständlich ist, für Dichter und Sänger die Einheit der Person an, sodaß also die beiden Formen der Aussprache des Empfindens aus derselben Quelle und zwar gleichzeitig fließen, so drängt sich doch bereits hier die Möglichkeit eines Konflikts beider Ausdrucksweisen, zum mindesten die Beeinflussung und die Einschränkung der Bewegungsfreiheit der einen durch die andere auf. Für die Folgezeit und die Gegenwart, wo nur ausnahmsweise Dichter und Komponist mehr eine Person sind, und selbst wo sie es sind, der Dichter gewöhnlich dem Komponisten *vorarbeitet*, wird aber die Frage akut, ob sich auch wirklich beide Ausdrucksformen so widerspruchslos verbinden, daß nicht die eine durch die andere einen Schaden erleidet, der ästhetische Unlust erweckt, und es gewinnt nun die Frage Berechtigung, ob auch wirklich die Musik dasselbe ausdrückt, was die Poesie mit Worten schildert? Also nicht nur die Korrektheit der *Wortdeklamation*, sondern auch die *adäquate Ausdeutung des Satzsinnes* kommt hier als Problem zum Vorschein und an die Stelle der *Wahrheit* tritt im Bejahungsfalle die *Charakteristik*

Digitized by Google

als eine neue Eigenschaft des musikalischen Ausdrucks. Ohne uns auf weitere historische Exkurse einzulassen, müssen wir doch hier wenigstens mit wenigen Worten konstatieren, daß eine freiere Entwicklung der rein musikalischen Gestaltungskraft durch diese Fesselung an das Wort lange Zeit sehr stark gehemmt wurde; doch scheint auch schon die Musik des klassischen Altertums von der streng syllabischen Melodiebildung (mit nur einem oder höchstens zwei bis drei Tönen für eine Silbe) den Weg zu einem reicheren Verzierungswesen gefunden zu haben, was natürlich nichts anderes ist, als ein sich Geltendmachen des absolut Musikalischen, ein Hinausstreben des musikalischen Ausdrucks über die durch den Worttext gezogenen Grenzen. Sowohl der, soweit er nicht aus hebräischen und griechischen Tempelgesängen hervorgegangen, in den ersten Jahrhunderten des Mittelalters entstandene christliche Kirchengesang, als weiterhin die Melodien der Troubadoure, Trouvères und Minnesänger zeigen deutlich dieses Hinneigen zur reicheren Ausführung der Melodie durch Verzierung der durch den Gang des Textes erzeugten Hauptlinien, und auch von den Virtuosengesängen des Altertums ist uns ähnliches berichtet.

Bis zum Aufkommen der Mensuralmusik (im 12. Jahrhundert) beherrscht durchaus der Rhythmus des Textes denjenigen der Melodie und findet daher eine Notierung des musikalischen Rhythmus überhaupt nicht statt. Für die (weltliche und geistliche) Monodie hielt sich dieses Verhältnis der vollständigen *Identität des poetischen und des musikalischen Rhythmus* sogar weiter bis zum Ende des Mittelalters (vgl. P. *Runge* „Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift" 1896 und meine Studie „Die Melodik der Minnesänger" im Musikalischen Wochenblatt 1897).

Die Erfindung der Mensuralnote, d. h. die Ausprägung der relativen Dauerverhältnisse der Töne durch die Gestalt der Noten bildet einen entscheidenden Wendepunkt in der Geschichte der musikalischen Ausdrucksmittel, denn sie bedeutet die erstmalige *Emanzipation des musikalischen Rhythmus*

Digitized by Google

vom poetiſchen, überhaupt von der Wortbetonung und damit den Beginn der ſelbſtändigen Entwickelung der Muſik als Sonderkunſt, als abſolute Muſik. Immer loſer wird nun das Band, das beide verbindet und bereits im 15. Jahrhundert gelangt in textarmen Teilen der mehrſtimmig bearbeiteten Meſſe (Kyrie, Sanctus, Benedictus) die Muſik zu einer von der Wortbetonung ſogut wie ganz unabhängigen breiten Entfaltung aus eigenen, rein muſikaliſchen Prinzipien heraus. Hört in ſolchen Sätzen die Möglichkeit ſchlechter Deklamation faſt ganz auf (!), ſo tritt dagegen deſto deutlicher die Forderung hervor, daß die durch die Worte bezeichnete Stimmung ſich in der muſikaliſchen Geſtaltung ausſpreche (im Kyrie die zerknirſchte Bitte um Gnade, im Sanctus jubelnder Lobgeſang, im Benedictus myſtiſche Weihe). Die Bedeutung dieſes hiſtoriſchen Durchgangsſtadiums für die Vorbereitung der Fähigkeit der Muſik, ganz ohne Text die Bewegungen der Seele auszudrücken, liegt auf der Hand und wirklich beginnt nun bald die Zeit, wo die Inſtrumente nicht mehr nur zur Verſtärkung des Geſangs herangezogen werden, ſondern auch zu teilweiſem oder gänzlichem Erſatz der Singſtimmen dienen müſſen. Das 16. Jahrhundert bringt bereits in Menge die auf den Titel mit „zu ſingen oder auf allerlei Inſtrumenten zu gebrauchen“ bezeichneten weltlichen und auch geiſtlichen Tonſätze.

Gewöhnlich wird von den Anfängen der Inſtrumentalmuſik um 1600 geſagt, daß dieſelben noch durchaus den vokalen Urſprung verraten; ich meine, daß man richtiger ſagen würde: die vokale Polyphonie der Niederländer iſt bereits in hohem Grade inſtrumental und in der Hauptſache nur noch vokal darin, daß ſie thatſächlich von Singſtimmen vorgetragen wird. Das Urteil von heute wird leicht durch die damals allein üblichen größeren Notenformen (Halbe und Viertel zumeiſt als kürzeſte Noten) mißleitet; im 17. Jahrhundert, wo die Führung auf dem Gebiete der Kompoſition von den Kapellſängern und Kapellmeiſtern auf die Organiſten

Digitized by Google

und Maestri al cembalo übergeht, erscheinen mit einem Male die den Organisten geläufigen Tabulaturwerte in der Mensuralnotenschrift als dominierende, d. h. nun sind Sechzehntel ja Zweiunddreißigstel an der Tagesordnung und die großen älteren Noten verschwinden fast ganz. Dadurch entsteht der Schein lebhafteren Figurenwerks auch da, wo der Stil noch ganz der alte ist.

Der stärkste Beweis, daß die Polyphonie der Niederländer (und Italiener) im 16. Jahrhundert sich sehr weit von der durch die Verbindung von Wort und Ton gebotenen Bildweise entfernt hat und sich einer absolut musikalischen, d. h. instrumentalen Gestaltung nähert, liegt in der gegen dieselbe auftretenden Opposition, in der Bekämpfung des Kontrapunkts durch Aufstellung eines auf die antike Kompositionsweise zurückgreifenden neuen Stils, der nichts anderes war als eine Reaktion zu Gunsten der strengen Wiedergeltendmachung der Wortbetonung als des eigentlich Melodie erzeugenden Faktors, einer Reaktion, welche den Anteil der Musik am Gesange zu einem beschränkteren machte als er wahrscheinlich jemals gewesen war (!). Das damit gefundene Recitativ, das sich von der nicht gesungenen Rede nur durch die Fixierung der Tongebungen auf Stufen der Skala unterscheidet, auf einen neben dem Wortausdrucke hergehenden rein musikalischen Ausdruck der Empfindung aber ganz verzichtet, trat nun als eine thatsächlich neue Art der Vokalmusik neben die bisher bestehende. Von der antiken unterscheidet sich die neue Art der Monodie aber nicht nur durch die stärkere Eindämmung ja gänzliche Aufhebung der eigentlichen Melodie, sondern dazu noch durch die dem Altertum fremde akkordische Instrumentalbegleitung (Generalbaß). Und da die Reform, wie nicht anders möglich, insofern durchaus ihren Zweck verfehlte, als sie zwar wenigstens teilweise die Polyphonie diskredierte, aber die rein musikalisch reichere Ausgestaltung der Melodie nicht zu hemmen vermochte, so standen nun nebeneinander eine ganze Reihe verschiedener

Digitized by Google

Stilgattungen der Vokalmusik und bald auch ihnen nachgebildete aber sich weiterhin immer stärker unterscheidende der Instrumentalmusik, nämlich erstens der von konservativen Meistern weiter gepflegte polyphone Vokalstil (Palestrinastil), zweitens der gegen denselben am stärksten kontrastierende recitativische Stil, drittens der die rein musikalische Gestaltung vollends frei gebende arioſe, stark verzierte Stil (Koloratur), der ebenso wie der recitativische zunächst nur eine trockene akkordische Begleitung hat, viertens der durch Verdoppelung und weitere Vermehrung der Melodiestimmen ebenfalls gleichzeitig auftauchende konzertierende Stil (Viadanas Kirchenkonzerte) und dazu noch die Aequivalente dieser Stilgattungen mit alleiniger Ausnahme des recitativischen auf rein instrumentalem Gebiet! Die Nachahmung des Recitativs durch die Instrumentalmusik kam wohl erst im 18. Jahrhundert auf; daß das Recitativ instrumental eigentlich ein Unding, nämlich eine geheuchelte Vokalmusik ist, liegt auf der Hand, da es sich gebärdet, als verzichte es auf selbständige Melodiebildung, weil es die Wortaccente zu verdeutlichen habe.

Ueber das Recitativ ist ästhetisch nicht viel zu räsonnieren. Daß seine Technik seit seiner theoretischen Schöpfung durch die Florentiner Begründer der Oper sich verändert und freier entfaltet, sich dem wirklichen Tonfalle beim Sprechen immer mehr genähert hat, aber je nach dem Affekt, der es beherrscht, natürlich mit heftigeren oder gemäßigteren Stimmschritten, ist gewiß nur natürlich, wenn man bedenkt, in welchem exorbitanten Maße die Opernkomposition besonders von dem zweiten Viertel des 17. bis zum dritten des 18. Jahrhunderts das Interesse der Komponisten und des Publikums präoccupiert hat. Die Abklärung des modernen Tonartensystems, die immer mehr sich vervollkommnende freie Führung der Harmonie erleichterte immer mehr den Komponisten das Abgehen von den tonartlich geschlossenen Bildungen der eigentlichen Melodie und damit die Steigerung der Illusion des wirklichen Sprechens trotz erhöhter Komplizierung der aufgewandten Kunstmittel. An gutem Willen, das Recitativ möglichst wirklicher Rede ähnlich zu gestalten, hat es

Digitized by Google

auch älteren Opernkomponisten nicht gefehlt; wenn die Versuche aber zunächst etwas ungelenk und steif ausfielen, so findet das in der noch nicht erreichten freien Verfügung über das moderne enharmonisch-chromatische System seine hinlängliche Erklärung.

Das zunächst auffallende des Recitativs ist also die strenge Zurückverweisung auf den Wortaccent, sogar mit wenigstens beabsichtigter, wenn auch schwerlich jemals erreichter Vermeidung metrischer Struktur, indem die Worte bald schneller, bald langsamer gesprochen werden, um scheinbar Takte und Periodenbildungen zu vermeiden, sodaß eine Art musikalischer Prosa entsteht; da aber das Recitativ doch die bestimmten Tongebungen nicht umgehen kann, so entbehrt es doch auch nicht ganz der Möglichkeit des wirklich musikalischen Ausdrucks, zumal die stützende Harmonie den Tönen harmonische Qualität verleiht; Dur und Moll, weite Sprünge und kleine Schritte, leichtverständliche Bewegung im Akkord oder der Skala und künstlichere durch Ergreifen dissonanter Töne geben auch dem Recitativ doch bis zu einem gewissen Grade Charakteristik, und selbst wirkliche Tonmalerei, natürlich nur im kleinen als Wortmalerei, ist nicht ganz ausgeschlossen (z. B. daß ein „empor" durch einen steigenden, „hinab" durch einen fallenden Sprung musikalisch illustriert wird). So gewiß eine solche Kleinmalerei im Uebermaß gebraucht der Lächerlichkeit anheimfallen muß, wird sie doch in bescheidenem Maße sogar geboten erscheinen; zumal wird in Fällen, wo schon die sprachliche Deklamation ähnliche Wege weist, deren Verneinung durch die Tongebung des Recitativs geradezu fehlerhaft erscheinen können (z. B. bei „empor" und „hinab").

In welchem Umfange die Vokalmusik die wichtigsten Kunstmittel der absoluten Musik vorgebildet hat, lehrt besonders deutlich die Geschichte des imitierenden Stils. Als der mehrstimmige Tonsatz vom gleichzeitigen Vortrage derselben Textworte zum successiven Eintritt der Stimmen mit denselben Worten überging, fand er sogleich das wichtige Kunstmittel der Imita-

Digitized by Google

tion und steigerte dasselbe sogar gleich gelegentlich (schon im 13. Jahrhundert) zum wirklichen Kanon. Denn, die Inspiration der Melodie durch die Textbetonung vorausgesetzt, ist nichts natürlicher als für dieselben Worte dieselbe oder eine möglichst ähnliche Melodie bringen. Im allgemeinen erschwert freilich die strenge Fortführung der Imitation die Technik des mehrstimmigen Satzes allzusehr und daher begnügen sich jetzt wie zur Zeit der ersten Anfänge des imitierenden Stils die Komponisten, die Anfänge der Textabschnitte streng zu imitieren; jeder neue Textabschnitt bringt Anstoß zur Einführung neuer Motive, welche ebenso imitiert werden, wenn die einzelnen Stimmen die neuen Worte ergreifen. Diese somit vokal bestens motivierte Form liegt zunächst der Instrumentalmusik durchaus fern; dennoch gehört sie auch instrumental zu den ältesten nachweisbaren Formen (Ricercar); der Instrumentalmusik blieb es aber vorbehalten, die durch den Wegfall des Eintritts neuer Worte entfallende Notwendigkeit der Einführung neuer Motive zu begreifen und durch Ersetzung der buntscheckigen Vielgliedrigkeit, die eine solche Aneinanderhängung von Imitationen verschiedener Motive doch ist, durch konsequente Festhaltung derselben Motive die Kunstform der Fuge zu finden, welche dann erst wieder von der Instrumentalmusik auf die Vokalmusik zurückübertragen wurde, wo sie dann sogar Anlaß zur Verleugnung der Entstehungsursache wurde und zur Unterlegung anderer Worte unter dieselben Motive führte. Auch die freie Fortspinnung der Einzelmelodie durch Imitation läuft auf diesen vokalen Ursprung zurück und zwar gleich zu Anfang des 17. Jahrhunderts, wo die ersten Sonatenkomponisten für ein Soloinstrument (Violine, Kornett) mit Generalbaß mangels anderer festen Anhaltspunkte sich ebenfalls das Durchlaufen eines Themas durch mehrere Stimmen zum Muster nahmen, aber sozusagen die Fugierung dem einen Instrument allein zumuteten. So trat wenigstens die thematische Arbeit in größeren Zügen allmählich an die Stelle des im übrigen formlosen Umhervagierens in Skalen- und Akkordfigurationen.

Digitized by Google

Die imitierende Setzweise hatte sich fast mit zwingender Notwendigkeit den Komponisten aufgedrängt, als sie die mehrstimmige Bearbeitung von Prosatexten unternahmen (Messe, Motette); da diese keine deutlich erkennbare rhythmische Struktur zeigten, an welche die Musik sich halten konnte, mußte die Musik selbständig Form bildend auftreten. Anders lag die Sache, wo es sich um metrische oder gar gereimte Texte handelte; in diesen fand die Musik ihren Grundbau mehr oder minder fertig vor und brauchte nur auszubauen. Die Festhaltung einer Strophe bedingt ganz natürlich die Festhaltung derselben Melodie, und Verstöße der Wortbetonung fallen mit Recht dem Dichter zur Last, der ein gewähltes Metrum nicht konsequent einhält. Gereimte Gedichte weisen mit Fingern auf das Parallelgehen der gereimten Zeilen und führen auf die Wiederholung gleicher Melodieteile für diese Zeilen, gleichviel ob streng oder transponiert wiederholte und auch sonst modifizierte. Hier macht sich also ein starkes Hervortreten formaler Prinzipien geltend, welche ebenso der Musik durch den Text aufgenötigt werden wie in den vorher erörterten Kombinationen das Eingehen auf Tonfall und Accentuation der Worte und die Anpassung des rein musikalischen Ausdrucks an den Sinn der Worte. Daß der strenge Anschluß an die Struktur des poetischen Strophenbaues das nähere Eingehen des musikalischen Ausdrucks auf den Wortsinn, ja den Satzsinn in gewissem Grade behindert, liegt auf der Hand. Die strophische Komposition verweist also die Musik auf den Ausdruck des ganzen Gedichts und giebt in höherem Grade die Gestaltung nach rein musikalischen Prinzipien frei. Auch hier erweist sich also wiederum die führende Hand der Poesie als förderlich für die Ausbildung der musikalischen Technik. Denn eine Kunst, welche allein zu schaffen noch gar nicht versucht hat, läuft vor allem zunächst die Gefahr der Verirrung in Gestaltlosigkeit und greift nach jeder sich ihr bietenden Stütze. Allerdings sind ja Metrum und Reim eigentlich musikalische Mittel; aber da es eine absolute Musik zunächst nicht giebt,

Digitized by Google

so ist eben darum das Anknüpfen der weiteren musikalischen Gestaltung an dieselben selbstverständlich. Den Versuch eines näheren Nachweises des Verhältnisses zwischen einem poetischen Texte und seiner musikalischen Einkleidung findet man in meinem Katechismus der Gesangskomposition [Vokalmusik] (Leipzig, Max Hesse's Verlag, 1891), wo ausgeführt ist, daß das metrische Schema zunächst (besonders auch durch die Reime) Form bestimmend und darum eine ganz bedeutende Stütze ist, das konkret ausgefüllte Schema aber durch die dem Grundmetrum wiedersprechenden Sinnaccente, welche für die Deklamation das Schema ganz erheblich verwandeln können, gar mancherlei weitere Anregungen für die tonkünstlerische Gestaltung geben muß, welche das volksmäßige strophische Lied ganz ignorieren kann, das Kunstlied aber mit Fleiß aufsucht.

Für die Entstehung der motivischen Nachbildung im Kleinen, deren, wie wir sahen, schon die Themabildung im engsten Kreise nicht gern entbehrt, ist aber wohl der Ursprung nicht in der Vokalmusik, sondern im Tanze zu suchen. Freilich ist auch der Tanz in früherer Zeit zumeist mit Gesang verbunden; wenigstens müssen wir schon zu den Naturvölkern gehen, um den Tanz zu finden, der nur durch Markierung eines Rhythmus geregelt wird (vgl. das S. 135 gesagte). Der Tanz bringt aber in der fortgesetzten Wiederholung gleicher Bewegungen, die einander in regelmäßiger Folge und kurzen Abständen ablösen, den direkten Anstoß zur Nachahmung in kurzen Abständen. Die Sprache hat wohl nie versucht, anders als in den „Füßen" des Metrums diese Nachahmungen in kleinsten Abständen nachzubilden; die Musik aber hat sicher von den ihr in reichem Maße zu Gebote stehenden Mitteln der Nachahmung ohne getreue Wiederholung stets Gebrauch gemacht.

Tanz ist Geste (S. 78) und als solche ebenso ursprünglich Empfindungsausdruck wie die Musik; nichts scheint daher natürlicher, als beide Arten des Ausdrucks miteinander zu verbinden. Wäre nicht der tönende Ausdruck der Empfindung

Digitized by Google

zunächst noch gar sehr weit entfernt von dem, was wir musikalische Kunst nennen, wäre nicht thatsächlich die absolute Musik erst das Endergebnis einer langsamen Entwickelung sondern stünde von Anfang fertig da, so würde wohl die Verbindung von Geste und Musik des vermittelnden Wortes (Gesangs) nicht bedürfen. Wir wollen uns nicht in Hypothesen verirren, sondern konstatieren nur das hohe Alter des mit Gesang verbundenen Tanzes und verweisen auch wieder auf K. Büchers Nachweise der Verbindung des Gesangs mit rhythmisch geregelter Arbeit, die im Grunde sich nicht allzusehr vom Tanz unterscheidet (Tanz ist Lustarbeit). Daß die Sprache erst durch diese Art von Verbindung zur Poesie geworden, daß ihr durch den Arbeits- oder Tanzrhythmus die Versbildung gekommen ist, kann als sehr plausibel gelten. Dann würde ein Teil dessen, was wir als in der Sprache für die absolute Musik vorgebildet annahmen, von dieser weiter auf den Tanz zurückbezogen werden müssen, nämlich die durch die Strophenbildung und den Gleichklang der Verse bedingte analoge Gestaltung von Parallelgliedern der Melodie. Zudem giebt der Tanz noch weiter den Anstoß zur Nachahmung im Kleinen, zur motivischen Arbeit. Die hohe Bedeutung der Tänze für die Entwickelung der Instrumentalmusik ist bekannt. Um die Zeit der Verselbständigung der Instrumentalmusik (nach 1600) bestehen nebeneinander eine ganze Reihe von Tänzen verschiedenen Charakters, deren Charakter natürlich auf den durch die Tanzenden ausgeführten Bewegungen beruht, je nachdem diese einfacher oder komplizierter, schneller oder langsamer, gravitätischer oder zierlicher, sehnend gedehnt oder wild erregt sind (Pavane, Gaillarde, Courante, Sarabande, Gigue). Nach unseren Erfahrungen bezüglich der Möglichkeit schnellster Figuration des Adagio und des Einherschreitens des Allegro in langen Werten ist das Tempo allein nicht vermögend, solche Charaktertypen unzweifelhaft kenntlich hinzustellen, sondern es gehört dazu ein einträchtiges Zusammenwirken der sämtlichen beteiligten Faktoren. Der durch den

Digitized by Google

einzelnen Tanz in seinen Gesten ausgeprägte Charakter, besser: die pantomimische Ausdrucksform des einzelnen Tanzes leitet mit zwingender Macht den Komponisten auf einen adäquaten musikalischen Ausdruck und der Tanz wird damit zu einem ebenso wichtigen und sicheren Führer der musikalischen Gestaltung, wie das Dichterwort. Die Kompositionslehrer des vorigen Jahrhunderts noch können sich nicht genug thun in der Hervorhebung der Bedeutung, welche die Uebung im Satze der einzelnen Tanztypen für die Ausbildung der Komponisten hat. Auch hier tritt wieder die Charakteristik der Musik, die Uebereinstimmung ihres effektiven Ausdrucks mit dem durch die Verbindung mit dem Tanze gebotenen als wichtige Bestimmung hervor. Daß auch hier wieder durch das vorgezeichnete Schema des Rhythmus und Tempo, ja des Gesamteffekts eine freiere Entfaltung des musikalischen Ausdrucks in gewissem Grade gehemmt wird, ist klar. Was der Tanz mit seinen bescheidenen Mitteln ausdrückt, könnte die Musik in viel reicherer und gar mannigfaltiger Weise ausdrücken, wenn sie nicht eben durch die Verbindung mit dem Tanze gezwungen wäre, die musikalischen Mittel, welche der Tanz festlegt, ausnahmslos zu respektieren.

Es ist hiernach wohl ersichtlich, welche hohe erziehliche Bedeutung der Jahrhunderte, ja Jahrtausende währenden Verkettung des musikalischen Ausdrucks sowohl mit dem Tanze als mit dem Dichterworte beizumessen ist; aber es ist darum nur um so unzweifelhafter, daß die endliche Emanzipation der Musik von ihren beiden Mentoren, ihre Verselbständigung als freies Ausdrucksmittel des Empfindungslebens keine vorübergehende Erscheinung sein kann, sondern daß sie den Eintritt einer neuen Epoche bedeuten muß, welche den Höhepunkt der bisherigen Entwickelung der musikalischen Kunst bildet. Ein Grund, sich wieder von neuem zu ihren alten Führern zurückzuwenden, hilfeflehend nach ihrer Hand zu greifen, könnte nur dann vorliegen, wenn sich herausstellte, daß sie noch immer nicht ihre Freiheit zu gebrauchen verstände, wenn sie sich

Digitized by Google

noch unsicher fühlte, den betretenen Pfad allein weiter zu wandeln. Nun, dieser Grund liegt nach Haydn, Mozart und Beethoven nicht vor!

Eine andere Frage ist es aber, ob die absolute Musik nicht doch noch fortgesetzt durch die Verbindung mit den Schwesterkünsten eine weitere Bereicherung ihrer Mittel und eine Höhersteckung ihrer Ziele zu erreichen vermag und wiederum eine ganz andere Frage, ob nicht ein Zusammenwirken, ein Handinhandgehen zweier oder dreier energischen Künste (Musik, Poesie, scenische Darstellung) stärkere Wirkungen oder auch nur gleichstarke aber andere Wirkungen von hohem ästhetischen Werte hervorzubringen vermag, als die Musik allein. Mir war es zunächst um den Nachweis zu thun, daß die reine Instrumentalmusik, die absolute Musik, sich aus der Umstrickung durch die Poesie und den Tanz gelöst hat und damit erst völlige Freiheit in der Entfaltung ihrer Mittel errungen, daß darum die absolute Musik die am höchsten stehende Gattung der Musik überhaupt ist. Dieser Nachweis ist mir, hoffe ich, gelungen; auch das scheint sich wohl mit großer Bestimmtheit zu ergeben, daß keine andere Kunst auch nur annähernd in gleichem Maße befähigt ist, das Innerliche des Menschendaseins auszusprechen wie die Musik und zwar die absolute Musik.

Diejenigen, welche der absoluten Musik die Möglichkeit der Weiterentwickelung und den Wert ihres Alleinbestehens absprechen, gehen von dem bereits genügend bloßgestellten Fehlschlusse aus, daß Ausdruck und Charakteristik identisch seien. „Alle Musik, die nicht eine bestimmte Idee darstellen soll, hat keine Daseinsberechtigung." Das ist vielleicht in der Fassung richtiger, als in der Intention. Denn gemeint ist mit dieser Aufstellung, daß der Komponist sich vornehmen soll, etwas bestimmtes musikalisch darzustellen, daß er ein in Worte faßbares Programm für sein musikalisches Werk haben soll. Und das ist falsch. Daß aber jedes Kunstwerk ein

Digitized by Google

seelisches Geschehnis sein muß, haben wir fortlaufend als prima ratio festgehalten. Unberechtigt ist nur die Forderung, daß dasselbe sich in Worten solle formulieren lassen, daß es begrifflich definierbar sei; unberechtigt, weil die Ausdrucksfähigkeit der Musik derjenigen der Poesie weit überlegen ist. Niemandem kann verwehrt werden, sich den Empfindungsinhalt z. B. des ersten Satzes der 9. Symphonie Beethovens irgendwie begrifflich zurechtzulegen; man wird auch aus der Analogie von Bildungen, welche die Musik zeigt, wo sie interpretierend sich dem Worte gesellt, vielleicht der Wahrheit bis zu einem gewissen Grade nahe kommen können und man darf unbedenklich solchen Versuchen ästhetischer Analyse großer Kunstwerke einen Wert als Hilfsmittel zum Verständnis zusprechen; niemals aber darf man zugeben, daß auch die ausführlichste Analyse mit Worten den Inhalt voll ausdeuten könne. Jeder Versuch, musikalischen Ausdruck mit Worten zu formulieren, muß zu einer Einengung von etwas thatsächlich viel Allgemeinerem, Universellerem, auf etwas konkret Beschränktes und doch auch wieder andererseits zu einer Auflösung eines viel Bestimmteren, Konkreteren in ein gestaltlos Zerfließendes führen. Deshalb kann die Programmmusik, welche der Musik die Aufgabe zuweist, etwas durch ein Programm spezialisiertes auszudrücken, niemals Anspruch erheben, daß sie die Ziele der Musik höher stecke; immer wird die in solcher Absicht geschriebene Musik mehr ausdrücken als sie soll und doch auch wieder das nicht leisten, was sie will; sie wird wider den Willen des Komponisten über das Programm hinausfluten und in demselben Lücken lassen. Immer wird ihre Stellung nur eine ähnliche sein, wie in der effektiven Verbindung mit der Poesie im Liede und in der Oper, aber leider mit dem Mangel, daß sie nicht ein durch das Wort oder die Scene gegebenes Konkrete verallgemeinern, sondern auch das Konkrete selbst fortgesetzt mit vorstellen soll, was sie nicht kann.

Seit die Musik sich als selbständiges Ausdrucksmittel fühlen und auf eigene Faust zu gestalten gelernt hat, ist auch ihre

Digitized by Google

Rolle in der Verbindung mit den Schwesterkünsten eine ganz andere geworden, und zwar indem sie sich in Gesang und Instrumentalbegleitung spaltete. Als Gesang ist sie natürlich nach wie vor Vermittlerin des musikalischen Ausdrucks der Empfindung, welche die Worte aussprechen; als Begleitung aber kann sie die heterogensten Aufgaben übernehmen. Sowohl im Liede als der Oper, dem Oratorium, der Kantate, überhaupt allen Vokalformen mit Instrumentalbegleitung ist also die Musik zum mindesten auf zweierlei Weise an dem Zustandekommen des Kunstwerks beteiligt. In allen dramatisch-musikalischen Werken ist nun aber alle Rede, d. h. aller Gesang, nicht ebenso schlechthin wie in der kirchlichen Komposition und auch im Liede direkter Empfindungsausdruck des Komponisten, sondern vielmehr der Ausdruck des Empfindens der betreffenden Person des Dramas. Es kommt daher zu der Forderung des adäquaten musikalischen Ausdrucks und der korrekten Deklamation der Worte noch weiter diejenige der korrekten und konsequenten Charakterzeichnung. Dieselben Worte haben je nach der Situation im Rahmen der ganzen Handlung und je nach der im übrigen kenntlichen Charakterzeichnung der Person, welcher sie in den Mund gelegt werden, einen sehr verschiedenen Sinn, eine sehr verschiedene Bedeutung. Hier das rechte mit sicherem Gefühl zu treffen, ist aber eine Aufgabe, die nicht nur allgemeine musikalische Befähigung sondern außerdem noch ein starkes kritisches Vermögen und einen geläuterten Geschmack voraussetzt; ferner gehört aber dazu auch noch das seltene Vermögen des gänzlichen Aufgebens der eigenen Individualität und das Aufgehen in der Denk- und Fühlweise der zu zeichnenden Persönlichkeit. Nicht so darf man sich also die Zeichnung von Charakteren vorstellen, daß dem Künstler die zu zeichnende Figur gegenüberstände; denn damit würde er sich notwendig des Vorteils begeben, die Musik ihrer ureigensten Natur nach wirken zu lassen: nein, der Komponist muß ebenso wie nachher der Sänger, der die Rolle bei der Aufführung auszuführen hat, sich zuerst ganz

Digitized by Google

in die Persönlichkeit selbst hineindenken; nur dann kann er mit wahrem Ausdruck reden. Diese an sich nicht leichte Forderung vervielfältigt sich nun aber im Duett und im größeren Ensemble, wo sie ein fortgesetztes Vertauschen der Persönlichkeit bedingt. Daß der Opernkomponist ein gut Stück vom Mimen in sich haben muß, ist leicht ersichtlich; andernfalls wird er nur theoretisch konstruieren oder sklavisch nachzeichnen. Doch ist wohl zu beachten, daß der eigene Charakter, die weichere oder härtere Natur des Komponisten selbst hierbei nicht direkt in Frage kommt; nur der mimisch nicht veranlagte Komponist, der aus seinem Ich überhaupt nicht heraus kann, wird alle Personen mehr oder minder im Lichte des eigenen Charakters zeigen; aber dann ist er eben zum Dramatiker nicht geschaffen. Im Liede, auch in der Ballade, scheint diese Selbstentäußerung entweder überhaupt nicht oder doch nur in geringerem Maße geboten; aber es bedarf doch einer starken Assimilationsfähigkeit an die Empfindungsweise des Dichters, einer Weitung des Gesichtskreises oder einer Verstärkung der Willensenergie oder umgekehrt einer Herabstimmung zu sanfteren Tönen, wenn nicht in ähnlicher Weise der Mangel der Gleichartigkeit der Färbung für inhaltlich stark verschiedene Dichtungen entstehen soll. So hatten z. B. Mendelssohn und Schumann, denen beiden dramatische Beanlagung fehlt, diese Fähigkeit der Akkomodation ihrer Empfindungsweise an diejenige des Dichters nur in beschränktem Maße, während Schubert sich, solange als ein Gedicht seine Phantasie erregte, ganz in Seelengemeinschaft mit dem Dichter befand.

Soweit befinden wir uns aber trotz der angezeigten Möglichkeiten, den Charakter zu verfehlen, immer noch auf dem Boden der Musik als Ausdruck. In ihrer Rolle als instrumentale Begleitung des Gesangs kann nun die Musik sich auf die bloße harmonische Stützung des Gesangs beschränken, in welchem Falle sie instrumental nur ergänzt, was sie vokal ausspricht. Oder sie kann die früher besprochene Beschränkung ihrer Ausdrucksfähigkeit seitens der Worte, an welche der Gesang gefesselt ist, wett machen

Digitized by Google

durch selbständige, eingehendere musikalische Ausbreitung des Empfindens in der Begleitung: dann wird sie in der Begleitung als absolute Musik parallel gehend mit der bereits als Gesang musikalisch interpretierten Dichtung unbeschränkt, wenigstens nur in einer technisch leicht zu überwindenden Weise behindert, sich aussprechen, also wiederum durchaus nur Ausdruck sein. Aber sie kann auch im Gegenteil auf den Spezialsinn der einzelnen Worte näher eingehen als die Gesangsmelodie selbst und zur Kleinmalerei werden; sie kann in größeren Zügen selbständig Tonmalerei entfalten, z. B. das Säuseln des Windes im Laube oder das Rauschen des Meeres nachahmen, das Toben eines Gewitters u. a., sich von dem Wortinhalte der Singstimme eventuell ganz und gar emanzipierend und vielmehr (in der Oper) die Dekoration und Inscenierung ergänzend oder (im Liede, im Oratorium, der Kantate) eine solche ersetzend; ja, sie kann einen Vorgang der Handlung, der sich während des Gesanges abspielt, tonmalerisch unterstützen, also etwa eine heranmarschierende Truppe, oder das Stöhnen eines Verwundeten, ja das Flehen eines um Gnade flehenden, den die Singstimme abweist u. s. w. u. s. w. In allen diesen letzten Fällen tritt sie geradezu im Gegensatz gegen die Singstimme, sei es, indem sie ihre Fähigkeit, Hörbares oder Sichtbares nachzubilden entfaltet oder aber (in dem letzten Falle) indem sie zwar Empfinden direkt ausdrückt, aber ein demjenigen, das die Singstimme ausspricht, gegensätzliches. Ueberall wird aber hier die Situation, welche durch die Scene und die gesungenen Worte klargestellt ist, die Vorbedingung für die Verständlichkeit solcher gleichzeitigen heterogenen Verwendung der musikalischen Mittel sein. Wo diese Vorbedingung fehlt, wird eine solche Verquickung ohne die Gefahr gröblichsten Mißverstehens nicht gewagt werden können. Wagt sie der Komponist dennoch, so kann es nur für seine eigene Rechnung und Gefahr geschehen.

Hiermit ist wenigstens in den äußeren Umrissen die Bedeutung der sogenannten Programmmusik gezeichnet. So lange der Komponist nicht mehr fordert, als das Verstehen

Digitized by Google

einer allgemeinen Charakteristik in großen Zügen, für welche sein Programm den Schlüssel giebt, sei dieselbe ein Seelengemälde oder auch eine mit Hilfe tonmalerischer Mittel versinnlichte Handlung, wird ihm der Hörer zu folgen vermögen und daher sein Unternehmen zu billigen sein; geht er zu sehr ins Detail, beschwört er die Gefahr, was Darstellung sein soll, für Empfindungsausdruck zu nehmen und umgekehrt, so ist sein Beginnen verfehlt und der beabsichtigte Eindruck auf den Hörer bleibt aus. Deshalb kann man aus voller Ueberzeugung unterschreiben, was Franz Liszt in seiner Studie über Berlioz' Harold-Symphonie schreibt (Ges. Schriften IV. 50): „Das Programm bezweckt nichts anderes, als auf die geistigen Momente, welche den Komponisten zum Schaffen seines Werkes trieben, auf die Gedanken, welche er durch dasselbe zu verkörpern suchte, vorbereitend hinzudeuten. Obwohl es kindisch müßig, ja meistens verfehlt ist, Programme nachträglich zu entwerfen und den Gefühlsinhalt einer Instrumentaldichtung erklären zu wollen, da in diesem Falle das Wort den Zauber zerstören (!), die Gefühle entweihen, die feinsten Gespinnste der Seele zerreißen muß, die gerade nur diese Form annahmen, weil sie sich nicht in Worte, Bilder und Ideen fassen ließen, so ist doch auch wieder der Meister Meister über sein Werk und kann es unter dem Einfluß bestimmter Eindrücke geschaffen haben, welche er alsdann auch dem Hörer zu vollem, ganzen Bewußtsein bringen möchte. Der dichtende Symphonist (= der Komponist symphonischer Dichtungen), der sich die Aufgabe stellt, ein in seinem Geiste deutlich vorhandenes Bild, eine Folge von Seelenzuständen, die ihm unzweideutig und bestimmt im Bewußtsein liegen, ebenso klar wiederzugeben — warum sollte er nicht mit Hilfe eines Programms nach vollem Verständnis streben?"

Gewiß kann man die Berechtigung eines solchen Strebens

Digitized by Google

anerkennen; aber selbst im Falle glücklichen Gelingens wird ein zwingender Grund nicht vorliegen, eine Musik, welche von ihren Mitteln eine Anwendung in übertragenem Sinne macht, höher zu stellen als diejenige, welche sich in der Sphäre ihrer eigentlichen Bestimmung hält, nichts anderes vorstellen zu wollen, als was sie durch und an sich ist.

Digitized by Google

Register.

Absolute Musik 204 ff.
Absolutes Ohr 86.
Abstrakter Ton 49.
Accente 63. 139.
Adagio-Charakter 192 ff.
Agoge (Tempo) 76.
Agogik 74.
Agogischer Accent 76.
Akkordbegriff 97.
Allegro-Charakter 192 ff.
Amplitude 50.
Analyse, formale 156.
Ansammlung der Tonvorstellungen 140.
Anschauung 38.
Anschlußmotiv 179 ff.
Antizipation 152.
Arbeitsrhythmus 81. 223.
Architektur 10 f.
Archytas 99.
Aristoteles 1. 117.
Aristoxenos 38. 99. 117. 137. 145. 146.
Assoziationen 13. 61.
Aesthetik 1 ff.
Atmung 80.
Auge 10.
Ausdruck 14. 19 f. 77. 203 ff. 209.

Bach, J. S. 30. 65.
Baumgarten, Al. 1.
Beethoven, L. v. 85.
Begleitgeräusche 53.
Berglinger, J. 49.
Bewegungen der Affekte 22. 62.
Bilden, künstlerisches 6. 77 f. 82. 132.
Boccherini, L. 65.
Brentano, F. 39. 95.
Bücher, K. 81. 223.

Charakter eines Thema 192 ff.
Charakteristik 15. 60. 203 ff. 214.
Charakteristische Dissonanzen 129.
Chronos protos 145.
Crescendo 68 f.

Darstellende Künste 10. 19.
Didymos 99.
Diminuendo 68 ff.
Direkte Faktoren 22.
Diskordanz 107.
Dissonanz 88. 107 ff. 109 f. 199.
Dissonanzen in der einstimm. Melodie 110.
Dominante 122.
Drobisch, Fr. W. 95.
Dualismus, harmonischer 104. 120.

Digitized by Google

Durchführung 198.
Dynamik 49. 62 f., ist nur accessorisch 72. 74.
Dynamische Kontraste 70 ff. 74.
Dynamischer Rundlauf 73.

Echo 179.
Einfache Töne 58.
Einstimmung des Ohrs 87.
Emphase 151.
Engel, G. 9. 29. 45. 93.
Engel, Joh. Jak. 206 f.
Engführung 200.
Erhabene Wirkungen 61. 159.
Ethisches und Aesthetisches 16.
Ethos (Charakter) 136.
Extension und Intensität 14. 34. 44.

Farbenharmonie 49. 95.
Farbenton 49.
Fechner, Th. 33.
Fétis, Fr. J. 118.
Figuration 129.
Form 7. 9. 16. 82 f. 132. 179 ff. 202.
Fuge 220.

Gafor, Fr. 97.
Gebärde (Geste) 20. 23. 77. 135.
Gegensatz 189.
Gegenstimmen 200.
Gemischte Rhythmen 149.
Generalauftakt 43.
Generalbaß 217.
Genie 9.
Gesang die Grundlage aller Musik 46 f. 57. 59. 210.
Geschwindigkeit der Tonhöhe- und Tonstärkeänderung 74 f.
Geste s. Gebärde.
Gleichgewicht 12.
Gregorianischer Gesang 215.
Grundskala, diatonische 119.
Guidon 42.

Händel, G. Fr. 65.
Hanslick, Ed. 17. 25. 55. 62.
Harmonie 83 ff. 88. 98. bestimmt die metrische Qualität 177 ff.
Harmoniker und Kanoniker 99.
Harmonische Molltonleiter 127.
Harmonische Qualität 104. 105. 120. 162.
Häßler, J. W. 65.
Hauptmann, M. 114. 139.
Helmholtz, H. v. 31. 38. 52. 66. 84. 93 f. 97. 107. 119.
Hemiolischer Rhythmus 145 ff.
Herbart 79.
Herder, J. G. 13. 19. 20. 21. 25. 203. 204.
Herzschlag 80.
ἕξης, τὸ (= Skala) 118.
Hineinfühlen 13. 40. 227 f.

Idealisierung 7.
Idee 6. 9.
Imbroglio 198 ff.
Imitation s. Nachahmung.
Innerliches Singen 46. 60.
Instrumentalbegleitung 217 ff. 227 ff.
Instrumentales Rezitativ 218.
Instrumentalmusik 204. 210.
Intensität und Extension 14. 34. 44.
Intervalle, konsonante 101 ff.
Jan, K. v. 98.

Kanon 200. 220.
Kant, Im. 20.
Kehlkopfgefühle 46 f. 60.
Kirchentöne 119.
Klangfarbe 48 ff.
Klangverschmelzung 98.
Klangzauber 59.

Digitized by Google

Klavichord 66.
Koch, Chr. H. 145. 154. 167.
Koloratur 218.
Kommenſurabilität der Tonſchwingungen 94.
Konkreter Ton 50. 52.
Konſonanz 88. 91. 93.
Kontinuität der Tonhöhenlinie 38 ff. 40.
Kontraſt 188 ff.
Konzertierender Stil 218.
Köſtlin, R. (Viſcher) 25. 45. 64. 210. 212.
Köſtlin, H. Ad. 33. 89.
Kretzſchmar, H. 166.
Kunſtäſthetik 3 ff.

Legato 40. 162 f.
Leittonwechſelklänge 131.
Licht als Medium 23.
Licht und Schatten 49.
Linie als Bewegung 12 f.
Liſzt, Fr. 230.
Lobe, J. Chr. 166.
Logik 2.
Lotze, H. 2. 12. 15. 33. 40. 46. 58. 68. 78. 81. 93. 108.
Luſſy, M. 166.

Malerei 10.
Marquard, P. 118.
Marx, A. B. 127. 154. 167.
Material und Klangfarbe 54.
Mathematiſche Intervallbeſtimmung 91. 99.
Mehrdeutigkeit der Töne und Intervalle 102.
Melodiſches Prinzip 112.
Menſuralnote 215.
Metriſche Qualität 141. 154. 177.
Mimik 10. 23.
Mimiſches Talent 228.
Minneſänger 215.
Miſchung von Dur und Moll 125 f.
Mitmachen mit dem Willen 13. 20. 40. 227 f.
Mitteilung 14. 21. 67.
Mittelmaß, normales, aller Zeitmeſſung 79 ff. 134 ff.
Moderne Tonarten 218.
Modi der älteſten Menſuraliſten 147.
Modulation 129 f.
Mollauffaſſung 120 ff.
Mollkonſonanz 93 f. 100.
Motiv 154 ff. 166. 169. 186.
Motiv bedingt ſtetige Tonhöhenänderung und Tonſtärkeänderung in der Phantaſie 40. 68. 73. 162 f.
Mouvement, movement (= Satz) 192.
Müller, G. E. 46.
Muſik 17 ff.
Muſikaliſche Klangfarbe 53 ff.
Muskelgefühl 46. 82.

Nachahmung 169 ff. 200. 220.
Nachbildung, beſchränkte, aller Künſte 19. 22. 24. 62.
Naturbetrachtung 2.
Naturmuſik 18.
Naturſchönes der Muſik 17 ff. 32.
Negative Bewegungsformen 44 f. 67. 75.
Nervenſchwingungen 26.
Nietzſche, Fr. 167.
Notes de soudure 43.

Objektivierung 82.
Odington, W. 97.
Oekonomie des Vorſtellens 111.
Oettingen, A. von 109.
Ohr 10.
Oktave 90 ff. 94 ff.
Oper 218.

Digitized by Google

Paeon 146.
Paleſtrinaſtil 218.
Parallelen, verbotene 114 ff.
Parallelklänge 130,
Partialtöne 91. 94. 100.
Pauſen 152 f.
Periodenbau 137 ff.
Periodizität alles Rhythmiſchen 79. 81. 134.
Phantaſie 9.
Phonetiſche Phantaſie 55.
Phyſiologie d. Tonempfindungen 91.
Plaſtik 10 f.
Polyrhythmik 165. 168 f.
Portament 43.
Poſitive Bewegungsformen 44 ff. 67. 75.
Programmanalyſe 226.
Programmmuſik 207, 226 ff.
Proſa, muſikaliſche 219.
Proſatext mit Muſik 221.
Pſychologie der Tonvorſtellungen 91.
Pſychophyſiſche Maßmethoden 85.
Ptolemäus 99.
Puls 80.
Punktierter Rhythmus 150. 161.
Pythagoreiſche Intervallbeſtimmung 99.

Qualität der Tonhöhe 44.
„ der Klangfarbe 48.
„ harmoniſche (Dur u. Moll) 104 f. 120. 162.
„ rhythmiſche (Tempo) 137. 153.
„ metriſche (Leicht und Schwer) 141. 154.

Rameau 107. 108. 118.
Ramos, B. 97.
Räumliche Künſte 10 ff.
Raumvorſtellung beim Muſikhören 11. 13. 35. 38. 43. 67.
Recitativ 217.
Redende Künſte 10 f.
Reflexion 15.
Reimzeilen als muſikaliſches Formelement 221.
Relativität der Tonhöhe 50.
„ der Tonhöhenqualität 89 ff. 96. 106.
„ der rhythmiſchen Qualität 143. 153.
„ der dynamiſchen Wirkungen 71.
Retardation 152.
Rhythmiſche Qualität ſ. Tempo.
Rhythmus 78 f. 82. 88. 133 ff.
Rhythmos und Rhythmizomenon 139 f.
Ricercar 220.
Rochlitz 21.
Rouſſeau, J. J. 155.
Rückgang 194.
Rückwärtsbeziehung der Motive 179.
Runge, P. 215.

Satzverbote 111 ff.
Sauveur 100.
Schaffensdrang 6.
Schafhäutl, K. v. 54.
Schallkraft 64.
Schasler 14.
Scheinharmonien 130 f.
Scheinkonſonanzen 101.
Schiller, Fr. von 16.
Schluß, formeller 119.
Schönheit 15.
Schütz, St. 8.
Schulz, J. A. P. 155. 167.
Schwebungen 107.
Schwer ſ. v. w. antwortend 141.
Simultanes und Succeſſives 14.

Digitized by Google

Sinusſchwingungen 51.
Skala 83 ff. 121 ff.
Skalen, antike ꝛc. 119.
Sonate 220.
Sonatenform 193.
Sprachrhythmus 213 f.
Stetigkeit d. Tonhöheänderung 38 f. 40. 117.
Stetigkeit der Tonſtärkeänderung 68.
Stilprinzipien 119.
Stimme (Phonation) 20. 22. 46 f.
Stimmgefühl 48.
Stimmung (pitch) 86.
Stofflicher Klangreiz 55.
Stricker 46.
Strophiſche Kompoſition 221.
Stummheit der Mimik 24.
Stumpf, Karl 35 ff. 67. 68. 84. 93. 94. 95. 97. 98. 108.
Subbaß 29.
Subdominante 122.
Subjektierung 13. 60. 227.
Subjektivität 6. 14.
Succeſſiver Stimmen-Eintritt 219.
Sulzer, Sal. 6.
suraigu 29.
συνεχές, τὸ 38. 118.
Synkope 151.
Synkopoide Bildungen 150.
Syntheſe, formale 156.

Tabulaturen 217.
Takt 137. 161.
Takt, der ungleiche 145 ff.
Taktweiſes Leſen 167.
Talent 9.
Tanz 23. 78. 135. 222 f.
Tanztypen 205. 223.
Technik 4.
Tempo 80. 134. 137. 153. 161. 191.
Tempo rubato 76.
Terzverwandtſchaft 123 f.
Thema 188. 192.
Thematiſch, nicht thematiſch 199.
Tief und hoch 27. 36.
Ton als Medium 23.
Tonalität 111. 117 ff.
Tonart-Kontraſt 193.
Tonbegriff 97.
Tonhöhe 25 ff. 50. 56. 162.
Tonhöhe nur relativ? 31. 35. 37.
Tonika 119. 162.
Tonloſigkeit der Tiefe 27 f.
Tonmalerei 203 ff. 207.
Tonregionen 28.
Tonſtärke ſ. Dynamik u. Accente.
Tonverſchmelzung 93.
Tonverwandtſchaft 96. 123 f.
Tonvorſtellungen 91.
Tripeltakt, Problem desſelben 145 ff.
Troubadoure 215.

Uebergangsgruppe 193.
Uebermäßige Stimmſchritte 111.
Unterteilungswerte 143. 147. 187.
Urteile, äſthetiſche 2.

Variation 174.
Verminderte Intervalle 111.
Verſchmelzungsgrade 97. 98 f.
Verzierter Geſang 215.
Viſcher, Th. ſ. Köſtlin.
Vogelgeſang 18.
Vokalmuſik 210.
Vorgeſtellter Ausdruck 15. 206 ff.
Vorſtellung 15. 77.

Wahrheit 15. 209. 214.
Wallaſchek, R. 30. 65.
Weber, Gottfr. 127.
Weibliche Endungen 181 ff.

Digitized by Google

Westphal, R. 145. 166 f.
Wille 6. 77.
Wortmalerei 219.
Wundt, W. 14. 38. 39. 138.

Zählzeiten 79. 134. 137.
Zarlino, J. 97 f. 100.
Zeiteinheiten höherer Ordnung 143.
Zeitliche Künste 10.
Zeitmessung 38. 79. 134 ff.
Zimmermann, R. 25. 31. 49. 54. 62. 93. 213.
Zweites Thema 192 ff. 196.
Zwischenkadenzen 131.

Digitized by Google